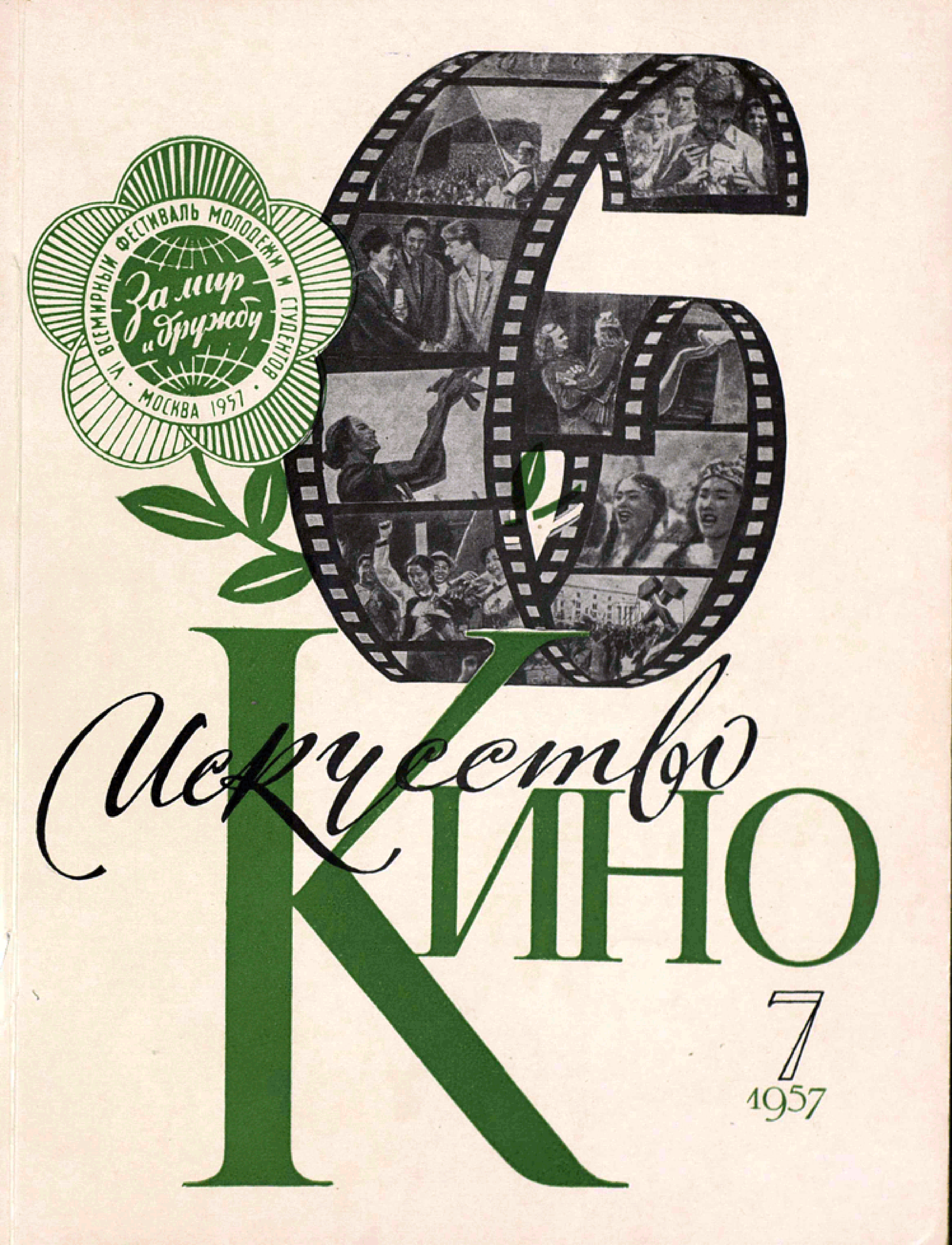

VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов
За мир и дружбу
Москва 1957
Искусство
Кино
7
1957



СОДЕРЖАНИЕ

На второй странице обложки: куклы из польского объемного мультфильма „Синдбад-мореход", присланного на Московский международный кинофестиваль молодежи и студентов (режиссер — Е. Стурлис, художник — А. Кильян).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И ОРГБЮРО
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ЕСЛИ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ВСЕГО МИРА...

VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов!

В эти дни в Москву съезжаются деятели кинематографии и молодые кинозрители со всех концов земли. Они увидят в кинозалах фестиваля, во всех кинотеатрах нашей столицы лучшие фильмы о солидарности людей труда, о братстве народов всех рас и наций.

Накануне фестиваля редакционная коллегия нашего журнала обратилась к ряду зарубежных деятелей культуры с приглашением принять участие в заочной беседе «за круглым столом». Мы обратились к ним с коротким письмом:

«ЕСЛИ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ВСЕХ СТРАН НАПРАВЯТ СВОИ УСИЛИЯ К ТОМУ, ЧТОБЫ ЛЮДИ РАЗНЫХ НАРОДОВ ЛУЧШЕ ПОНИМАЛИ ДРУГ ДРУГА, БОЛЬШЕ ВЕРИЛИ И ПОМОГАЛИ ДРУГ ДРУГУ, ДЕЛО МИРА БУДЕТ НАМНОГО УКРЕПЛЕНО.

ЧТО, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, ДОЛЖНЫ СДЕЛАТЬ ДЛЯ ЭТОГО КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ВСЕХ СТРАН?»

В заочной встрече за «круглым столом» редколлегии приняли участие многие видные кинематографисты — их высказывания поступили к нам по почте, по телефону, на магнитофонной пленке.

Итак, что должны делать кинематографисты всех стран для укрепления дружбы и взаимопонимания между народами?

Индийский критик, теоретик и публицист Б. Д. ГАРГА:

— Ответ на этот вопрос уже заложен в самом вопросе: самое важное — это установление взаимопонимания между народами. Кино способно разрешить эту проблему лучше, чем другие виды искусства, ибо **«увидеть — значит поверить».**

Русский купец Афанасий Никитин, путешествовавший в XV веке, затратил три года на то, чтобы добраться до берегов Индии. Маршал Жуков долетел до Дели на «ТУ-104» за шесть с половиной летных часов. Достижения науки и техники позволяют сокращать расстояния, мир как бы уменьшается в размерах. Но еще очень мало сделано для того, чтобы сблизить человеческие умы. Наука помогает преодолеть физические расстояния.

Роль искусства в том, чтобы сократить расстояния между людьми, помочь им ближе увидеть друг друга.

Несмотря на огромные успехи, достигнутые наукой, люди еще слишком плохо знают друг друга и мало осведомлены об образе жизни других народов.

У каждого народа есть свое прекрасное и ценное, есть свое неповторимое искусство.

Благородная роль кино состоит в том, чтобы знакомить людей с лучшими образцами искусства других народов. Когда советский режиссер ставит шекспировского «Отелло», а в Индии делается «Ревизор» по пьесе Гоголя, когда советские и индийские кинематографисты вместе создают картину об Афанасии Никитине — в этом выражается глубокое взаимное уважение народов к культуре друг друга, это сближает народы, помогает им лучше понять друг друга и укрепляет мир.

Член Французской Академии изящных искусств, драматург, режиссер Жан КОКТО:

Дорогие друзья!

Я полагаю, что, если человек, вполне типичный для своей нации, ярко проявляет индивидуальные черты, то, в какой бы мере он ни был «сам по себе», как принято говорить у нас, во Франции, в нем выражается все то лучшее, что отличает его нацию.

Будучи одиноким светилом, самобытным и несравиенным, Пушкин, прошедший через все кризисы русской действительности, наиболее полно выражает высокую и таинственную душу вашего народа.

Служение какому-либо делу — превосходно, однако следует не только уходить в него, но и возвышаться над ним.

Я был очень счастлив, просмотрев в Канне один из ваших фильмов, в котором снова встретил стиль великих творений Пушкина.

Что же еще увидел я на этом фестивале? Людей, которые считают, что труд по обработке земли не окупается, и, стремясь избежать благородной скуки деревенской жизни, погрязают в пьянстве и отвратительной скуке города.

Вы, русские, никогда не совершаете подобной ошибки.

Ибо каждый человек выигрывает, если он проникается советом Гёте и следует ему: **«Лишь напрягая все свои внутренние силы, можно приблизиться к великому множеству братских душ».**

Добавлю к этому, что **кинематографисты обязаны преодолеть преграду, возведенную различием языков, с помощью единственного общепонятного языка — языка сердца.**

Чехословацкий кинорежиссер Владимир ВЛЧЕК:

— Для целей, поставленных в вашем вопросе, очень хорошо помогают совместные постановки. Я думаю, что **когда люди совместно работают, они лучше узнают друг друга.** Если бы люди больше встречались, больше узнавали друг друга, то это помогало бы мирному решению разных спорных вопросов. Я в последнее время побывал в разных странах мира — Китае, Советском Союзе, ГДР, Польше, Румынии, Франции, Испании — и повсюду встречался с людьми, которые хотят работать в мире для лучшего будущего всех людей. Задачей всех кинематографистов и является то, чтобы они своими фильмами помогали делу мира и сближению людей.

Изобретатель первой кинокамеры Андрэ ДЕБРИ:

— Я думаю, что все народы должны представлять собой большой букет цветов, различных по цвету, но объединенных вместе, как все цветы.

Кино является большой силой в деле объединения людей в одну семью, в единый букет. И **нужно показывать фильмы не только о войне и страданиях, но и о счастье жизни, о радости.**

Это счастье не в богатстве, не в модном автомобиле, а прежде всего в свободном, творческом труде для своих «соседей».

Мне 70 лет, у меня была трудная жизнь, но я счастлив и полон радости жизни, потому что вижу плоды своего труда. Как герои Дюма, как замечательный гасконец Д'Артаньян, я полон энергии и желания жить на земле еще очень долго! Работать и радоваться жизни!

Жизнь прекрасна, и это надо прежде всего показывать в кино. **Внушать молодым людям веру в жизнь, в силу и радость труда, в счастье!**

Английский кинорежиссер Майкл ПАУЭЛЛ:

— Кино является фольклором народов на современном этапе. **Когда какой-либо фильм хорошо поставлен режиссером и в особенности когда**

он пользуется успехом у зрителя,— в нем заключена душа родины. Вот почему вы, русские, должны поздравить себя с созданием фильма «Сорок первый», продемонстрировавшего в Канне романтизм и лиризм России наших дней и, главное, такую силу чувства, которая поразит миллионы людей, когда они, как я надеюсь, просмотрят этот превосходный фильм.

Журналист Жан ТЕРРИ (Франция):

Дорогие товарищи!

Вы правы. Кинематографисты всех стран могли бы многое сделать для дела мира. Вот очень краткое изложение тех мыслей, которые мне хотелось бы высказать.

1. Приглашайте как можно больше деятелей кино (сценаристов, режиссеров, журналистов и т. д.) посетить СССР. Те, кто уже побывал там, по возвращении рассказывали о виденном в самых дружественных тонах. Это помогает делу мира.

2. Создавайте совместные советско-французские, советско-английские, советско-итальянские и т. д. и т. д. фильмы.

3. Объявите конкурс на лучшие сценарии, которые могли бы способствовать делу мира, обратившись с призывом к кинематографистам всего мира.

4. Создайте фильм против атомного и водородного оружия. Зрители всех стран желают увидеть подобный фильм.

5. Создавайте также кинокомедии и таким образом, чтобы они широко демонстрировались за рубежом. Смех зачастую является добрым посланцем мира.

6. Сделайте так, чтобы в СССР или во Франции режиссеры и авторы могли лично встречаться в течение одной-двух недель и обмениваться мнениями. Это безусловно даст свои результаты.

7. А затем, когда все это создаст еще более благоприятные условия, организуйте международный конгресс кинематографистов в Москве.

Историк кино доктор искусствоведения Жорж САДУЛЬ:

— Одним из главных явлений в развитии кино в настоящее время, по-моему, надо считать роль национальных киношкол в самых различных странах. Показательно, что **благородные идеи взаимопонимания и миролюбия одинаково сильно проявляются в фильмах самых различных стран: и в американских, и в итальянских, и в фильмах моей страны — Франции, в фильмах, пришедших с Востока,** из которых меня, в частности, очень тронул сделанный на Цейлоне фильм об истории одного мальчугана. В последнее время дебютировала молодая кинематография Туниса, также проникнутая идеями взаимопонимания и мира. Этими идеями полны и новые фильмы Советского Союза — будь это гуманизм «Дон-Кихота» или романтическая история, которой является «Сорок первый». Я очень рад также, что и моя страна создает фильмы, проникнутые этими же идеями,— такие, например, как «Бегство приговоренного к смер-

ти» Брессона и «Тот, кто должен умереть» Дассена. Оба они полны любви к людям, полны веры в жизнь. То же характерно и для лучшего, на мой взгляд, фильма состоявшегося недавно Каннского фестиваля — «Ночи Кабирии» итальянского режиссера Феллини.

Я думаю, что **международные встречи помогают установлению духа взаимопонимания и сотрудничества,** который крепнет из года в год, и это, разумеется, происходит в связи с общей международной обстановкой, которая изменяется и эволюционирует в благоприятном смысле.

Французский кинорежиссер Жюль ДАССЕН:

— Я самым скромным образом, повторяю — самым скромным образом предложил бы моим друзьям и товарищам по искусству совершенствовать формы своей работы.

Пусть они концентрируют усилия на сегодняшней жизни, на простых конфликтах, на человеческих конфликтах. Пусть человек не становится символом, пусть ему будут присущи все его особенности, все недостатки, все противоречия, которые происходят из жизни и из жизненных конфликтов сегодняшнего дня.

Кинорежиссер Анри АЙСНЕР (Франция):

— **Кинематографисты всего мира обязаны создавать фильмы, прославляющие все лучшее в человеке.**

Кинематографисты всего мира обязаны отказываться от создания фильмов, порождающих ненависть, недоверие и насилие.

Жорж ГЮИСМАНС, генеральный директор Академии изящных искусств (Швейцария):

— Кино сближает людей и способствует лучшему взаимопониманию и лучшему знакомству. **Поэтому кинематографисты разных стран должны чаще посещать друг друга, чаще встречаться.** Чем больше состоится подобных встреч, тем больше сблизятся наши точки зрения и тем больше мы будем работать на благо всеобщего мира.

Актеры Вейкко ЛИННА, Эльза ТУРАЛАЙНЕН, Артури ЛААКСО, Тауно СЕДЕР (Финляндия):

— Нужно больше снимать фильмов против войны. **Нужно прославлять в фильмах дорогую всем честным людям идею мира.** Мы, работники театра и кино Финляндии, являемся сторонниками мира и посвящаем свои силы защите этого священного дела. Фильмов против войны, в защиту мира нужно выпускать больше, потому что такие фильмы очень хорошо посещаются зрителями.

Кинорежиссер Абель ГАНС (Франция):

— Прошу извинить меня за поспешные и сбивчивые слова для вашего журнала прежде всего потому, что мне потребовались бы страницы, а я располагаю всего лишь несколькими строками...

Сначала позвольте мне почтить память великих русских режиссеров, ныне покойных, которые были моими духовными друзьями и чьи имена с течением времени становятся еще более весомыми. Я говорю о гениальном Эйзенштейне, о Пудовкине и о Довженко. В моем сердце большое волнение возбуждает упоминание этого последнего имени, потому что накануне своей смерти Довженко сделал мелом на черной доске наброски трех расположенных рядом кадров, относящихся к фильму, постановку которого он готовился осуществить. Эти три кадра, из которых два боковых образовывали зрительную оркестровку центрального (они воспроизведены на обложке первого номера вашего журнала), в эстетическом плане отвечают новому техническому почерку многоплановости. И это предвосхищение кино будущего, являющееся завещанием Довженко-художника, непостижимым сходством аналогий подкрепит ту работу, которую я провожу в данное время...

Несколько слов о недавнем Каннском фестивале, во время которого я смотрел утомленным и зачастую разочарованным взглядом на честно выполненные работы режиссеров.

У меня создалось впечатление, что коммерческие течения кино все больше увлекают режиссеров к устаревшим методам. Всеми силами стараясь понравиться любому зрителю, они все чаще падают и после этого уже не в состоянии подняться. Здесь требуется смирение тростника, чтобы уметь гнуться, не рискуя сломиться окончательно.

Тем не менее некоторые проблески позволяют сделать вывод, что имеются все-таки темпераменты, способные преодолеть рутину.

Многого можно ждать от Григория Чухрая с его «Сорок первым» — он обладает дарованием, поэтичностью и прозорливостью; от Ингмара Бергмана, который проявил себя в фильме «Седьмая печать» как один из самых крупных режиссеров нашего времени; от Феллини, который, на мой взгляд, делал и сделает нечто лучшее, нежели заставлять нас блуждать по ночам Кабирии; от Уильяма Уайлера, который тоже был и будет лучше, чем в «Законе бога». И как не упомянуть тех, кто растет от фильма к фильму: Дассен, Вайда, Латтуада, Козинцев. Я не могу опустить имя Эдмона Сешана, который создал прелестный фильм «Ниок» («Дикий слон»), а также канадский документальный фильм «Столица золота», который я считаю потрясающим.

С другой стороны, хотя мы встретили восторженными аплодисментами великолепную Джульетту Мазина, очаровательную Жаклин Сассар, впечатляющего Черкасова, чье сердце обливается кровью в каждой сцене «Дон-Кихота», но все это не мешает мне думать, что все таланты и миллиардные расходы не представляют собой того прогресса, какого мы в праве ожидать через шестьдесят лет после рождения машины по производству грез.

Меня лично не покидает уверенность, что технический язык кино, истощенный нескончаемым использованием одних и тех же устаревших средств, исчерпал свой словарь и поэтому оставляет в нас впечатление уже однажды виденного...

Я и мои сотрудники по кинофильму стоим на пути к тому, чтобы разбить прутья этой клетки, где кинематограф чахнет и переживает агонию, — мы дадим ему пищу из новых зрительных букв, чтобы обновить и умножить силу его первоначального алфавита.

Кино, не превращаясь в орудие пропаганды, должно использовать свои магические возможности для преобразования, перестройки старого образа видения и мышления.

«В каждом атоме заключена не только взрывчатая сила, но и клад — ищи его», — писал я в 1918 году в книге «Призма», за 30 лет до развития ядерной физики. В нашем ближайшем фильме «Царство земли» мы хотим доказать, что этот клад доступен всем людям, если они слушаются голоса своего сердца.

Режиссер документальных фильмов Дональд АЛЕКСАНДЕР (Англия):

— Я совершенно уверен в том, что крупнейший вклад в дело мира во всем мире, который могут внести работники документального и научно-популярного кино, состоит в том, чтобы создать **международную организацию по обмену документальными и научно-популярными фильмами между всеми странами.**

Кирил ЗАХАРИЕВ, сценарист (Болгария):

— Недоверие создает сомнение и страх, а страх часто вызывает панику. В таком состоянии люди не поддаются убеждению и способны совершать безрассудные действия. Это поддерживает постоянное напряжение, которое для определенного круга людей является благоприятным, — такой страх приносит горе.

Еще свежа память о двух мировых войнах, которые ставили человечество на грань гибели. Допускать при наличии атомного и водородного оружия третью войну — безумие.

Кино имеет контакт с миллионами людей всех частей земного шара, оно наиболее действенное искусство, которое может успешно воздействовать на сознание зрителей. И наша ответственность как кинработников огромна. Мы не имеем права способствовать массовой панике или отвлекать людей от опасности, которая нам угрожает. **Если мы решили не допустить третью мировую войну, то должны проповедовать в фильмах дружбу между людьми.** Между народами могут и должны существовать доверие и дружба. Кино представляет собой великое средство в достижении этой цели.

Голос кино могуч — это не надо доказывать. **Миллионы людей мира любят кино, и наш долг быть честными в своем творчестве.**

Кинорежиссер НГУЭН ЛИ АН (Демократическая Республика Вьетнам):

— Мне вспоминается V Всемирный фестиваль молодежи и студентов, который происходил в то время, когда в нашей стране наступила мирная жизнь. И мне, как и всему вьетнамскому народу, никогда не забыть

этой исторической даты, этого праздника мира и взаимопонимания всей прогрессивной молодежи мира.

Мы хорошо помним фильмы: «Вьетнам на пути к победе», «Письма из Вьетнама», «Вьетнамский бамбук», поставленные советскими и польскими киноработниками в содружестве с работниками молодого киноискусства Вьетнама.

Они шли вместе с нами, вместе с вьетнамскими войсками под жгучим солнцем, под бесконечными дождями то через леса и болота, то через опустошенные войной селения. Они шли, разделяя с нами лишения и опасности, шли до самого фронта и даже дальше, в глубь занятых врагом районов. Эти фильмы создавались не в спокойной обстановке студий. Это пот и кровь целого народа, это смертельные опасности, это глубокая любовь, неразрывно связанная с мирной жизнью нашей страны.

Направляя свои усилия на создание этих фильмов, работники кино укрепляли взаимопонимание вьетнамского народа с народами всего мира.

Мы очень надеемся, что эти фильмы будут показаны на VI фестивале в Москве. Мы также надеемся, что эти фильмы помогут, с известной точки зрения, показать работу мирового киноискусства в целях укрепления мира и дружбы между народами.

Вьетнам — страна небольшая. До недавнего времени она была колонией. Народ Вьетнама не имел никаких прав, у него было отнято право на цивилизацию, на развитие и даже право на жизнь.

Борьба во Вьетнаме продолжалась около десяти лет.

В настоящее время Вьетнам бурно развивается, причем народ работает почти голыми руками, движимый стремлением жить мирно и независимо.

Вьетнам — это один из тысяч примеров, которому, по моему мнению, киноработники всего мира обязаны частью своих душевных сил.

Укрепляя дело мира, добиваясь взаимопонимания между народами, нельзя забывать о молодом киноискусстве, только лишь зарождающемся в ряде отсталых стран, которые в течение долгого времени были лишены всего.

Искусство кино развивается очень быстро. Искусство многих стран присоединится к мировому киноискусству. И я надеюсь, что скоро, очень скоро **мы все, киноработники больших и малых стран, соберемся вместе со всех концов земного шара, гордые тем, что сумели осуществить большую и благородную работу — укрепить взаимопонимание между всеми народами.**

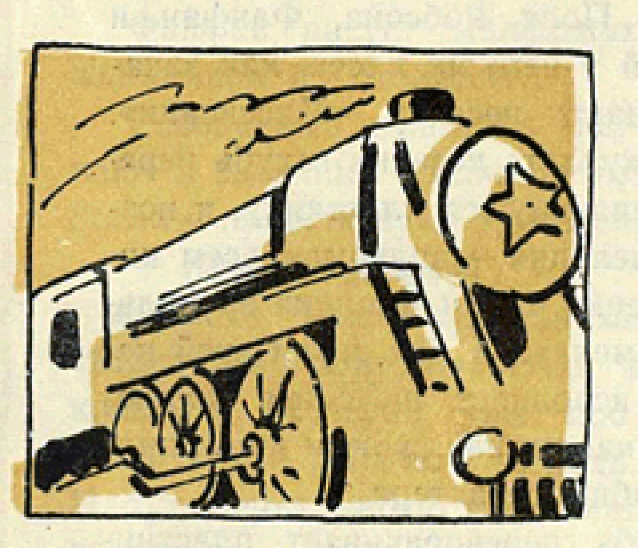
ЛЮДИ РАЗЛИЧНЫХ ВЗГЛЯДОВ, РАЗЛИЧНЫХ УБЕЖДЕНИЙ ВЫСКАЗАЛИСЬ ЗА НАШИМ «КРУГЛЫМ СТОЛОМ». НО ПРИ ВСЕХ ЭТИХ РАЗЛИЧИЯХ ИХ ОБЪЕДИНЯЕТ ВОЛЯ К МИРУ, СТРЕМЛЕНИЕ К ПРОГРЕССУ, И МЫ ВЕРИМ, ЧТО В БУДУЩЕМ ЕЩЕ БОЛЕЕ ОКРЕПНЕТ СОЛИДАРНОСТЬ ИСТИННЫХ МАСТЕРОВ КУЛЬТУРЫ В БОРЬБЕ ЗА МИР.



Привет друзьям!

(Фрагменты либретто мультипликационного фильма Д. Бабиченко, Б. Дежкина, М. Пащенко; эскизы Д. Бабиченко).

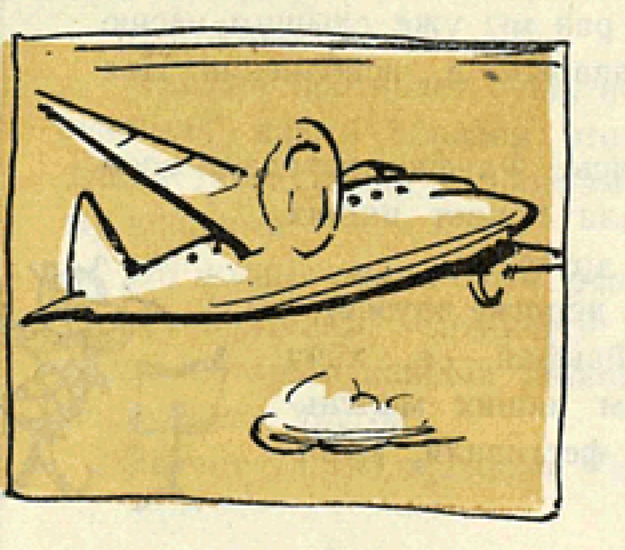
Этот фильм, посвященный VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, будет фильмом-приветствием, фильмом-шуткой, фильмом-концертом с участием мультипликационных «исполнителей».



На фестиваль едут делегаты и гости со всех концов земли. Едут белые, желтые, черные, коричневые. В окнах железнодорожных вагонов видны радостные, оживленные лица делегатов Шестого фестиваля, едущих в Москву.

Повсюду царит веселье, слышится звонкий смех...

В лучах солнца летит самолет с другой группой делегатов.



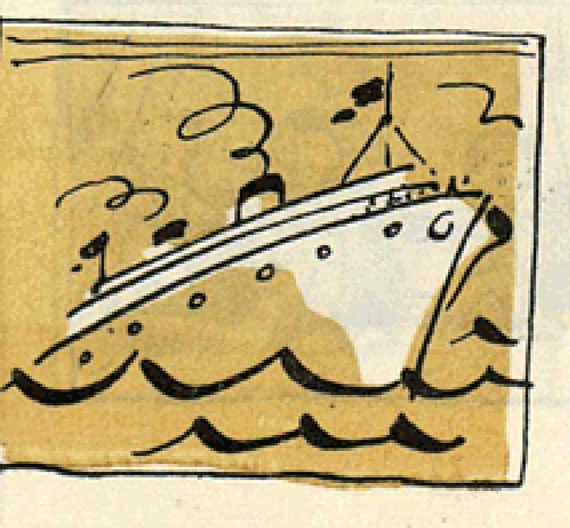
Семафор, сделанный в виде эмблемы фестиваля, меняет красный цвет на зеленый.

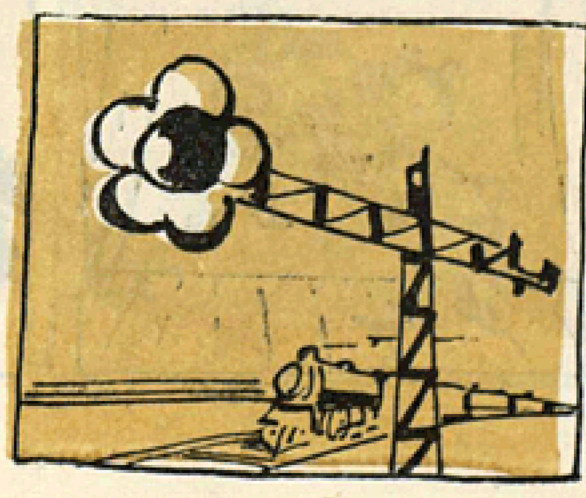
Мчится автобус по освещенному солнцем асфальтированному шоссе. Вьется по ветру флажок на радиаторе автобуса.

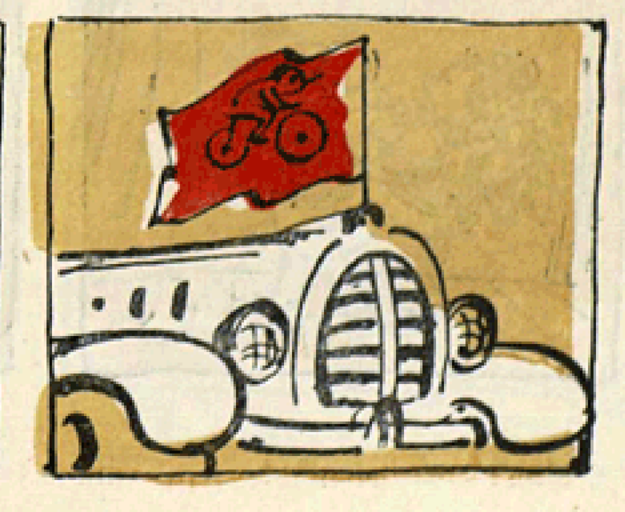
Кто же это нарисован на флажке?

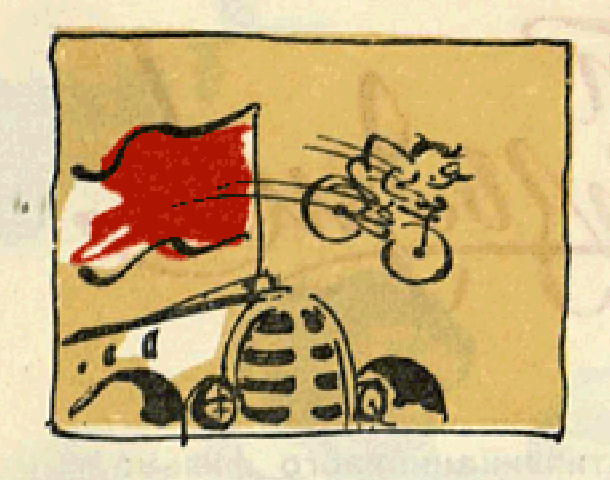
Посмотрим поближе. Да это же наш старый знакомый, Фанфан-репортер, герой международных фестивалей молодежи!

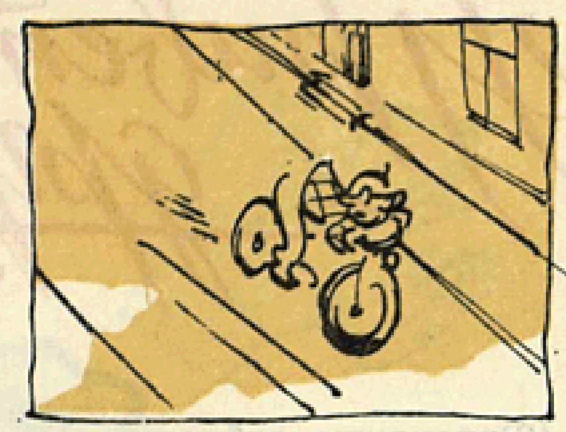
Неожиданно фигурка Фанфана оживает. Он нажимает педали своего велосипеда и резким рывком выезжает за пределы флажка, обогнав автобус.

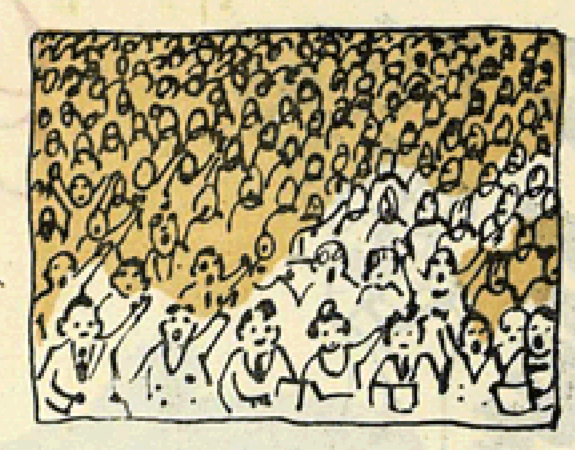












Вот он едет по улицам праздничной Москвы, обгоняя пешеходов и машины.

Путь к стадиону имени Ленина в Лужники. Спешит Фанфан-репортер, он смотрит на часы и торопится.

Зрители собрались и ждут концерта.

Фанфан уже на сцене.

— **Здравствуйте!**

— **Бонжур!**

— **Хау ду ю ду!**

— **Гутен таг!**

После некоторой заминки Фанфан достает из своего кармана фестивальный словарик и, принимая лихой вид запорожца, неожиданно восклицает:

— **Здоровеньки булы!**

В это время в кадр влетает белый голубь. В клюве он держит письмо. Голубь опускается и садится на плечо Фанфана. Фанфан распечатывает полученное письмо. В нем говорящая пластинка. От кого же это?

— **Привет от ваших старых друзей!** — радостно заявляет Фанфан. — **Помните?**

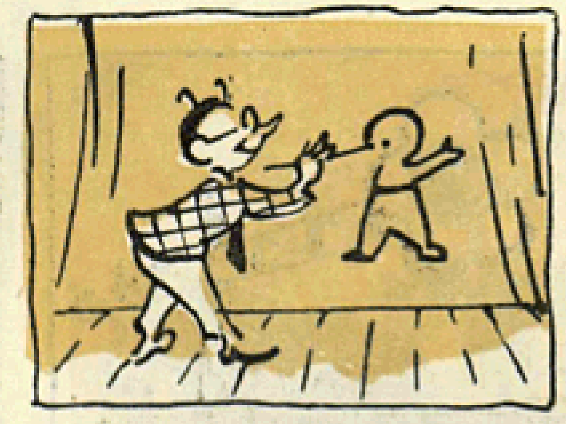
Фанфан подбрасывает стремительным движением пластинку в воздух. Она начинает кружиться — и вот мы уже слышим мягкий бархатный бас Поля Робсона. Фанфан и голубь, сидящий у него на плече, как зачарованные слушают песенку «Миссисипи». После первого куплета песенки голубь переворачивает вращающуюся пластинку, и возникает новая мелодия — знакомая всем кинозрителям песенка Чарли Чаплина из фильма «Новые времена». И под звуки этой песенки Фанфан исполняет на сцене дружескую пародию, напоминая своими движениями и игрой любимого актера.

Снова голубь переворачивает пластинку — и на этот раз мы уже слышим песню «Большие бульвары» в исполнении Ива Монтана.
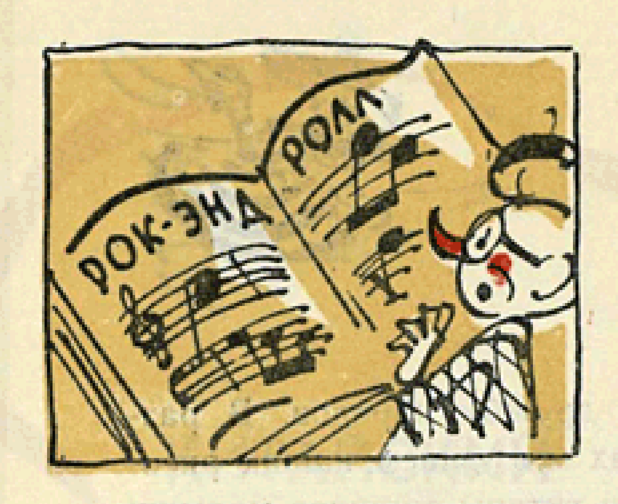
Так конферансье Фанфан передает всем гостям фестиваля привет наших старых добрых друзей...

— **А теперь, дорогие друзья,** — продолжает Фанфан, — **я хочу представить вам наших маленьких участников фестиваля, муль-**













типликационную рисованную делегацию, которая будет приветствовать вас сегодня своим выступлением!

Фанфан рисует маленьких человечков на занавесе.

Рисованные человечки оживают и звонкими высокими голосами приветствуют зрителей.

— Привет друзьям!

А пока наши рисованные «делегаты» приготовляются к концерту, Фанфан уже просматривает нотную тетрадь. И тут перед нами возникает надпись:

— Рок-энд-ролл.

Фанфан протирает очки, не понимая, каким образом этот дикий танец попал в программу концерта.

Но нотные знаки сами решили представиться зрителям. Слышатся дикие голоса, среди которых каждая ожившая нота соперничает с другой.

Звучит ультраджазовая музыка — взвизги и завывания. Надо принимать срочные контрмеры. Как неудачно начинается концерт! Фанфан вырывает из нотной тетради страницу с «Рок-энд-роллом». Но дикая музыка не унимается. Тогда Фанфан рвет страницу на мелкие кусочки. Но и это не помогает. Разорванные клочки завывают.

Они, как бумажные нотные человечки, назойливо продолжают дикую, нечеловеческую пляску на подмостках сцены.

Разгневанный Фанфан решительно топчет ногами одичавшие нотные значки, догоняет последнюю нотку и гасит ее, как язычок пламени. Облегченно вздохнув, Фанфан объявляет следующий номер.

Взмах дирижерской палочки. Медленно вращается земной шар. Аппарат наезжает на крупный план карты обоих полушарий, и на ней под звуки вальса появляются танцующие пары.



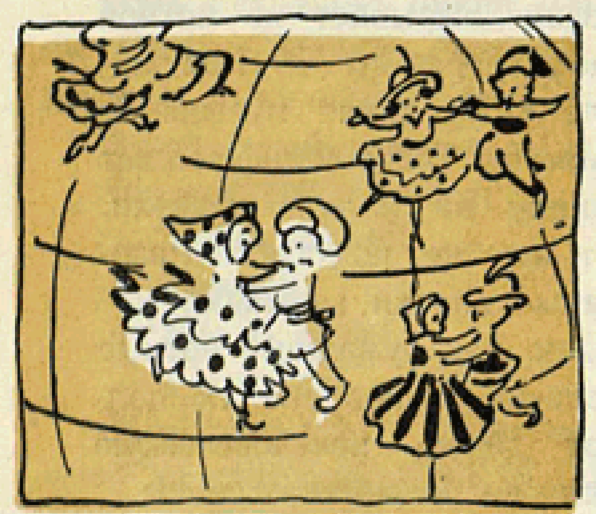








Этот танец символизирует дружбу народов. В различных национальных костюмах мы узнаем наших рисованных «делегатов». Под звуки гитары танцуют малыши в испанских костюмах. Испанских танцоров сменяет вальсирующая пара в голландских костюмах. В музыке подчеркиваются национальный характер и особенности каждой народности. Вот перед нами два малыша-негра. Подчеркивая ритм танца, они отбивают чечетку.



Фанфан — не только дирижер, но и участник танца. Не покидая своего поста, наш герой, пользуясь мультипликационными возможностями концерта, танцует со своей дамой... дирижерским пультом.

На карте, являющейся своеобразной танцевальной площадкой, проходят очертания различных стран. В воздухе несколько пар белых голубей кружатся в вальсе.

Своими плавными движениями они напоминают заправских танцоров.



В вихре вальса проносятся несколько пар в украинских, белорусских и молдавских костюмах. Пестрые ленты развеваются по воздуху. К концу вальса дружбы мы видим одни лишь разноцветные ленты, которые и являются переходом к следующему концертному номеру.





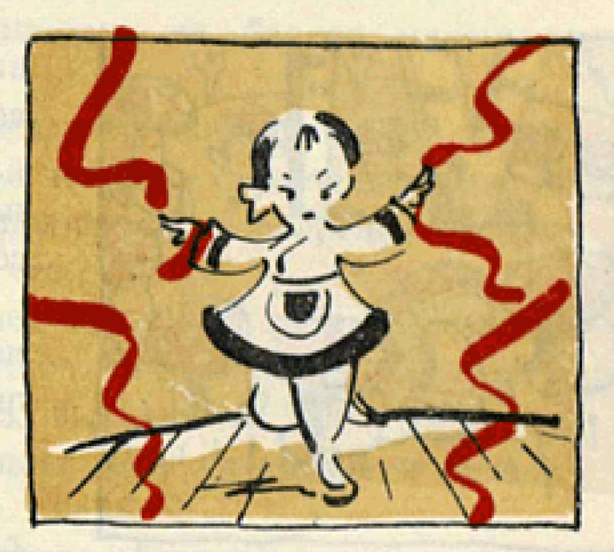
КИТАЙСКИЙ ТАНЕЦ С ЛЕНТАМИ



Разноцветные ленты, переплетаясь, движутся по кадру.

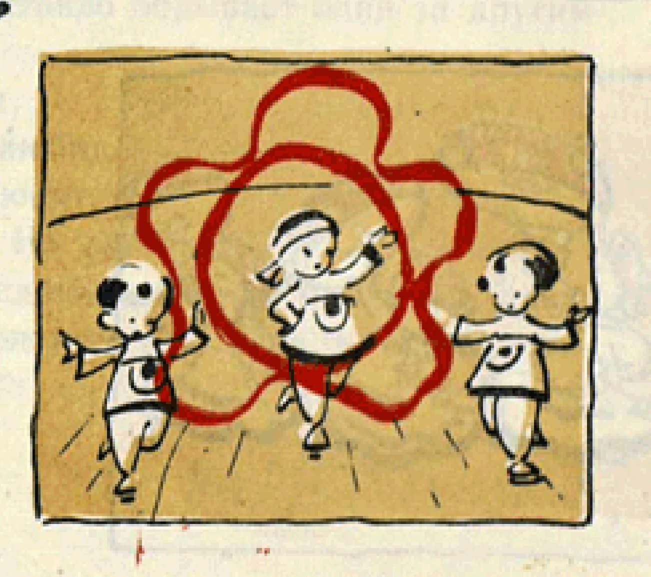
Наплывом меняется фон.

На темно-синем бархатном фоне с нарисованной на нем веточкой китайского дерева появляются наши малыши, но уже в китайских костюмах.



Трое танцоров — два мальчика и одна девочка — продолжают танец с разноцветными лентами. Движения танцоров сохраняют национальный характер китайского танца.

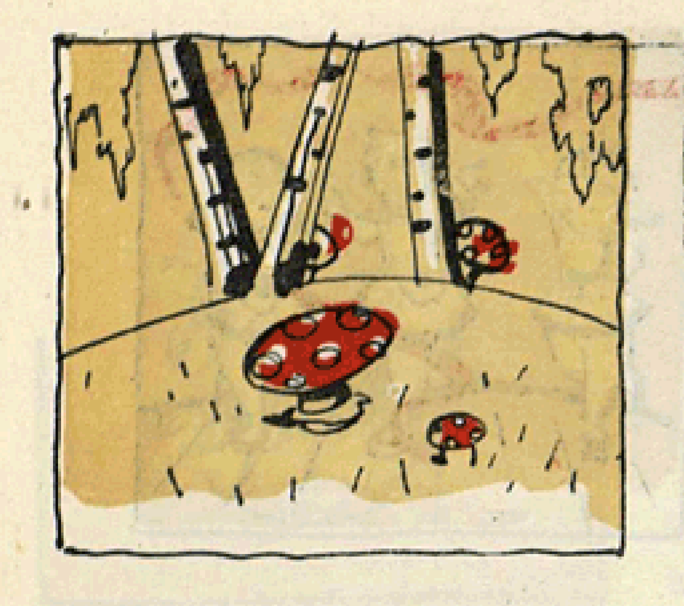
Девочка — центральная фигура танцующей группы — показывает свое искусство, создавая причудливые орнаментальные рисунки из цветных лент. Из этих орнаментальных рисунков образуется движущаяся новая группа танцоров.



В руках у каждого из них оказалось по одной букве: **МИР**

Танцоры уходят за кадр.

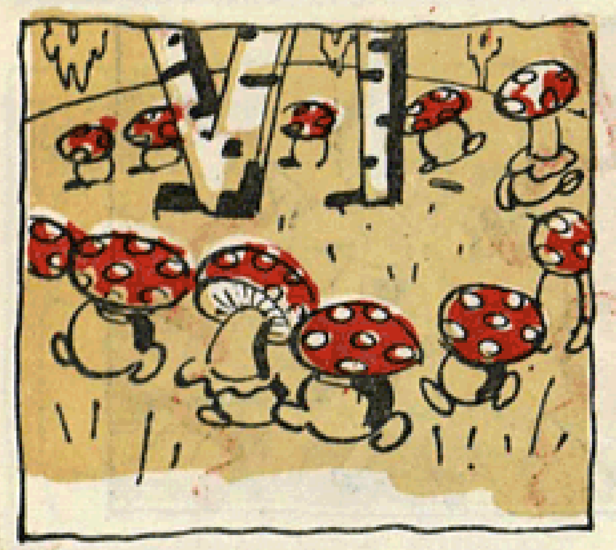




ШУТОЧНЫЙ ТАНЕЦ

На ярко-зеленом фоне вырастают грибы в красных шляпках с белыми пятнами.

Грибы начинают пародийный танец «Березка». Фанфан играет на баяне, аккомпанируя танцующим грибам.



С ускорением темпа танца солируют отдельные исполнители, и, наконец, весь танец завершается общим хороводом.

Красные шляпки грибов превращаются в пестрые платки, а из-под шляпок появляются знакомые нам рисованные человечки.

В это время на середину сцены вбегает бычок. Обыкновенный смешной бодливый бычок: черный с белыми пятнами.

Испуганные танцоры убегают.

«Бычок» поднимается на дыбы, сбрасывает бутафорскую шкуру, и мы узнаем Фанфана.

Его шутка вполне удалась.

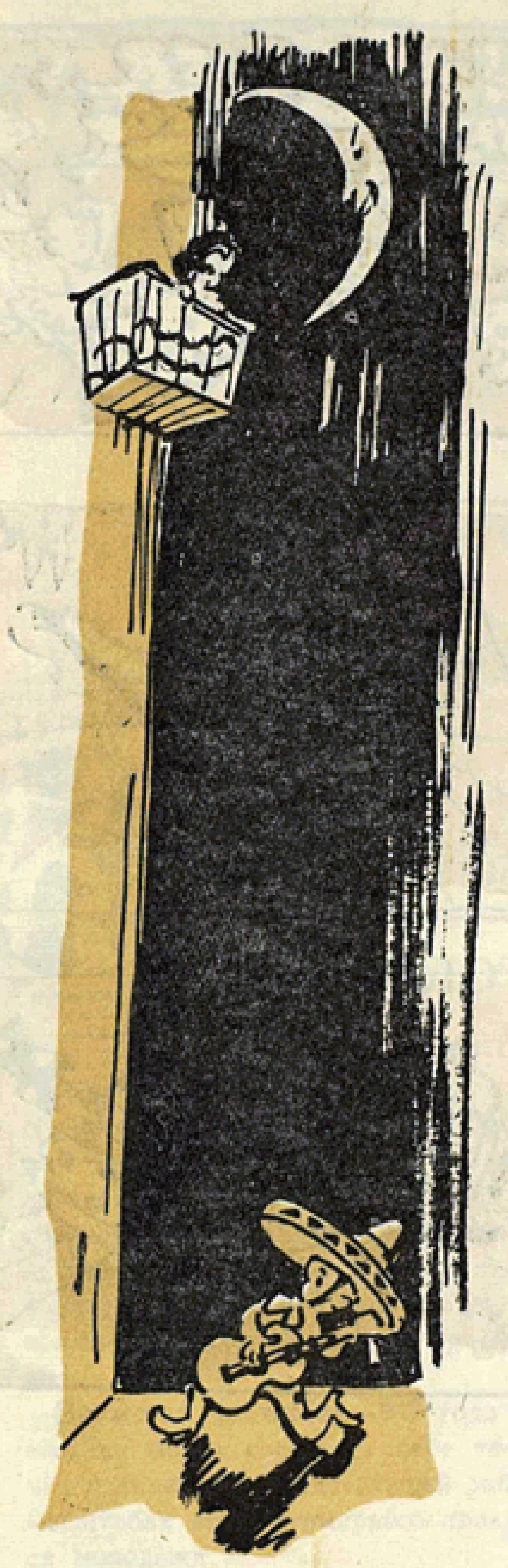












ЛУННАЯ СЕРЕНАДА

Подчеркнуто условный фон, на котором нарисованы синее с луной и звездами небо и угол дома с балконом наверху. На авансцену выходит один из рисованных человечков в испанском костюме и начинает играть на гитаре.

Под звуки серенады выходит на балкон маленькая испанка.

Музыкальная пантомима, содержание которой заключается в том, что «молодой человек» с помощью веревочной лестницы собирается подняться на балкон, но девушка жестом останавливает его.

Рука девушки нажимает кнопку на табличке с номерами «1, 2, 3, 4, 5». И балкон, как кабина лифта, быстро опускается вниз. Девушка выходит из балкона-лифта. Молодой человек прекращает игру на гитаре и преподносит ей цветок.

Девушка-испанка кокетливо обрывает один за другим пять лепестков и гадает:

— **Любит,**

Не любит,

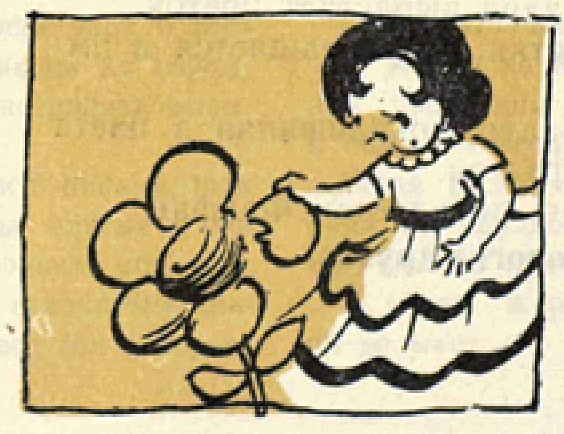
Любит,

Не любит!

...И, когда оборван последний лепесток, серединка цветка превращается в физиономию Фанфана, который, улыбаясь, отвечает девушке:

— **Любит!**









Фанфан перелистывает ноты
и объявляет следующий номер:

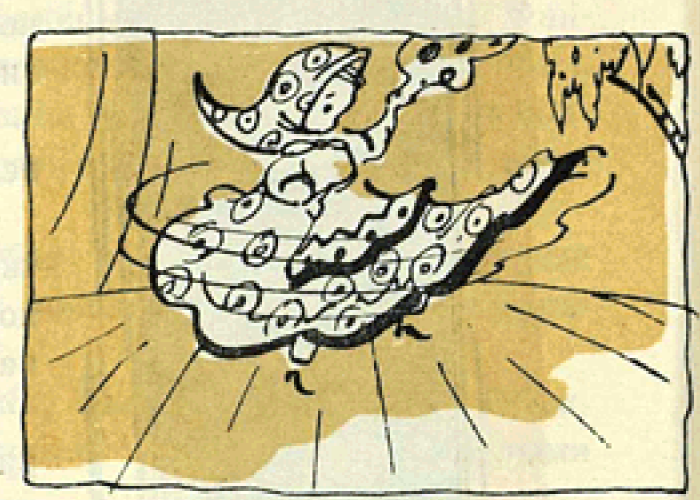
РУССКИЙ ПЕРЕПЛЯС



На сцену врываются веселые пары маленьких танцовщиков в русских народных костюмах: парни в длинных расшитых рубахах и в сапожках, девушки в ярких сарафанах.

Начался веселый перепляс.

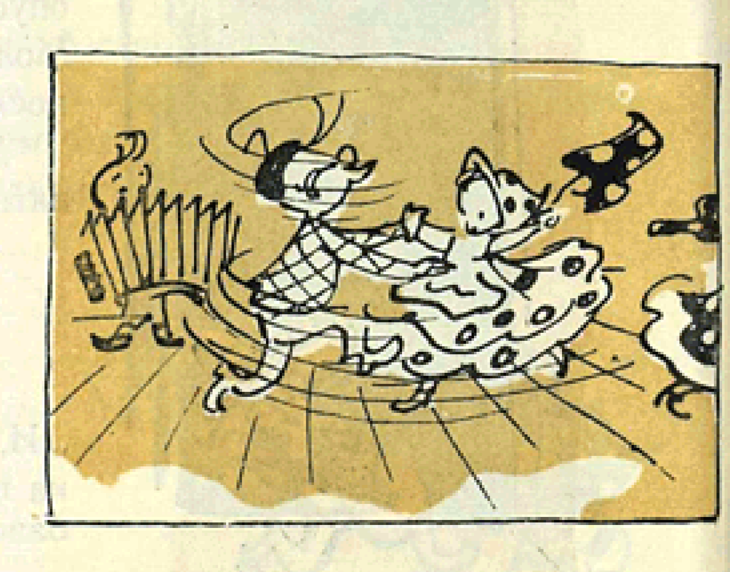
Из круга выходит девушка в пестрой одежде и пляшет, отбивая четкую дробь. Все убыстряющийся танец девушки увлекает всех остальных, и они хлопают в ладоши и подсвистывают в такт ее танцу.



На смену девушке выходит парень. Медленно и плавно начиная танец, он постепенно убыстряет темп, показывает замечательное мастерство.

Девушка и парень танцуют вместе. Каждый из них старается перещеголять друг друга в ловкости, быстроте и виртуозности исполнения.

Захваченный темпом пляски, самый маленький из танцоров пытается войти в круг, чтобы самому принять участие в танце. Но его удерживают...



Продолжается танец парня с девушкой. И тут неожиданно маленький паренек в красной рубахе делает огромный прыжок через головы стоящих в круге и появляется перед девушкой.

Девушка, отбивавшая дробь, вступает в танец с маленьким пареньком.

Фанфан следит за танцем и, видимо, не может оставаться безучастным. Он оставляет свою дирижерскую палочку над нотной тетрадью.

Дирижерская палочка сама продолжает дирижировать, а Фанфан пускается в пляс...

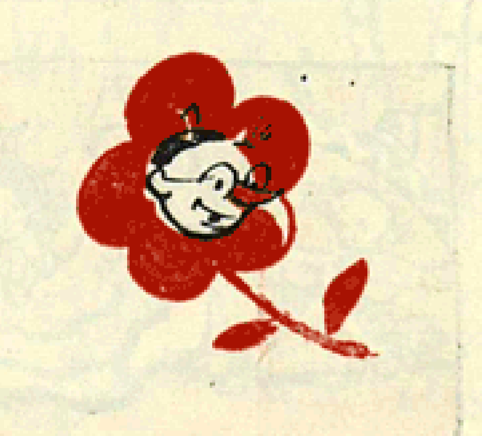
... вот он вихрем кружится с девушкой...

И, наконец, прекрасно завершает танец под аплодисменты всех танцоров.

Под звуки марша из-за кадра вырастает цветок.

Он раскрывает свои лепестки и превращается в эмблему фестиваля.

Над цветком возникает радуга, окрашенная в цвета различных государственных флагов.



В середине цветка-эмблемы появляется Фанфан:

— **До следующих встреч, дорогие друзья!**



Фанфан — репортер, участник международных фестивалей юности. На сей раз выступает в качестве дирижера и конферансье рисованного фильма.


Привет друзьям!

НА ПРАЗДНИКАХ ЮНОСТИ

В каждом из Всемирных фестивалей молодежи и студентов принимают участие деятели киноискусства — не только как гости, но и как создатели кинематографической истории этих чудесных международных праздников юности. Мы попросили видных советских кинодокументалистов накануне VI Всемирного фестиваля молодежи поделиться с читателями журнала некоторыми своими воспоминаниями о первых пяти фестивалях. Ниже публикуются их рассказы.



И. Бессарабов

В ЗОЛОТОЙ ПРАГЕ

Трудно передать очарование Золотой Праги... Неповторимо прекрасны Градчаны, этот своеобразный пражский кремль, древний Карлов мост, Вацлавская площадь, Старый город с его паутиной средневековых улочек и знаменитая ратуша с чудесными курантами... Первые дни нашего пребывания в столице братской Чехословакии были заполнены незабываемыми, ярчайшими впечатлениями.

Пражский фестиваль 1947 года был первым. Мы еще не могли составить себе точного представления о характере предстоявшей работы, о подлинных масштабах этого всемирного праздника братающейся молодежи.

Громадный эффект произвело появление национальной делегации итальянской молодежи. Это был коллектив из нескольких тысяч молодых людей, одетых в разнообразные костюмы всех эпох и всех провинций Италии. Шествие итальянцев по городу превратилось в красочнейшую демонстрацию, вызывавшую всеобщее восхищение.

Шли рыцари, вооруженные мечами и пиками, шли средневековые оркестры, спортсмены, одетые в костюмы древней флорентийской футбольной команды. Футболисты разыгрывали матчи по старинным правилам. В честь счастливца, забившего гол в ворота противника, стреляли из игрушечной пушки, оркестры играли в его честь туш.

До чего же велико было мое изумление, когда, заметив меня с моим киноаппаратом, от красочной итальянской колонны отделился молодой смуглый парень — косая сажень в плечах — и обратился ко мне на чистом русском языке:

— Вы из СССР? Не забудьте заглянуть со своим аппаратом на Вацлавскую площадь. Там вы увидите очень интересную книжную выставку, где экспонированы также и ваши книги.

Так состоялось мое знакомство с молодым итальянцем.

— Откуда вы знаете русский язык? — спросил я.

— Я был в плену в Советском Союзе и оттуда вывез знание русского языка и еще понимание многого, чего до тех пор не понимал.

— Вы что же, из Рима, Милана? Вы студент?

— Нет, я из Калабрии, может, слышали, есть такая провинция в нашей стране. А занимаюсь я сельским хозяйством.

Через несколько дней во время спортивного парада на крупнейшем Сокольском стадионе юноша подошел ко мне уже как к старому знакомому.

— Очень жарко! Вы не находите? — обратился он ко мне.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ В ПРАГЕ, 1947

Действительно, солнце жарило вовсю. Мы разговорились. Алесандро рассказывал и расспрашивал, засыпал меня вопросами об СССР, о том, какие урожаи сейчас в колхозах, какая футбольная команда в СССР считается наилучшей. Затем он рассказывал о себе, о трудной жизни малоземельной крестьянской семьи в Южной Италии.

— У нас в основном два врага: слишком мало земли и слишком много жары. Засушливые месяцы нас одолевают, выпивают из нас и кровь и пот. Тракторов у нас нет. Работаем на скотине.

Широким жестом юноша отер лицо.

— А вы бы выпили фужер хладного пивочка! — вмешалась в наш разговор пражанка. — О, пива в Праге очень много, лучше пльзенского пива на свете нет!

Наша новая знакомая Луиза Поспешиль оказалась прядильщицей с крупной текстильной фабрики, женой участника Пражского восстания в 1945 году и матерью шести ребят, из которых трое в пионерских галстуках присутствовали здесь же, среди болельщиков на стадионе.

Благодаря Алесандро наша беседа охватила самые разнообразные стороны быта, привычек, взглядов на различные явления и события.

Вскоре к нам присоединились все члены семьи Поспешиль.

Луиза представляла нам их по очереди:

— Вот этот, Бедржих, очень хорошо учится в третьем классе... он обязательно хочет быть летчиком. Что вы на это скажете?



ПРАГА

— Да, летчиком, — дополнил материнский рассказ Бедржих, — но только я обязательно хочу полететь с экспедицией на Марс.

— Что же, — быстро согласился с ним итальянец, — у нас в Калабрии тоже интересуются разными звездами. Давно пора наладить движение между землей и другими планетами...

Мы провели очень приятный вечер с этой простой пражской семьей. А когда я прощался с моим случайным знакомым, он сказал:

— До свидания, до встречи на фестивале.

Но ни в Будапеште, ни в Берлине, ни в Бухаресте я его, к сожалению, не видел. Может быть, увидимся в Москве...



А. Сологубов

ХУАНИТА! ХУАНИТА!

Три дня мы плыли по голубому Дунаю от болгарского порта Русе до Будапешта. По дороге мы подружились со многими посланцами болгарской делегации на Будапештский фестиваль молодежи 1949 года.

Особенно запомнились мне Мара Бойчева и Стефан Миров. Я всегда видел их вместе на палубе парохода в вечерние часы, когда золотисто-оранжевое солнце окуналось в воды Дуная. О чем они говорили между собой? Кто знает!

Я снова встретил их в венгерском горняцком городке Шалготорян, где состоялась дружеская встреча советских участников фестиваля с местными шахтерами. Они снова были вместе, но были уже чрезвычайно заняты не друг другом, а энергичной помощью местным жительницам, женам горняков, которые хлопотали вокруг уставленных в длинные ряды столов, ломившихся под всяческими угощениями для участников торжественной встречи.

— Об этом обязательно нужно будет рассказать, когда вернемся домой, — уверяла Мара своего друга Стефана.

— Да, да, конечно! Такие впечатления остаются на всю жизнь, — отвечал ей Стефан.



„ЮНОСТЬ МИРА“, 1949

У меня это, очевидно, профессиональная привычка — когда приезжаю в незнакомый город, люблю походить по нему пешком. Тогда острее воспринимаются глазом не только наиболее живописные уголки города, но и легче улавливается ритм народной жизни, характерные черты местного населения, все то необычное и неповторимое, что составляет лицо города. Так было и в Будапеште.

Во время одной из фестивальных встреч на горе Геллерт, у подножья памятника советским воинам, павшим при освобождении Венгрии от фашистского ига, встретились делегаты из Советского Союза, Ирландии, Испании, Швеции, Соединенных Штатов и некоторых африканских стран. Здесь я снова заметил в толпе участников встречи моих старых знакомых по дунайскому пароходу: Мару и Стефана. Но с ними была какая-то третья девушка. Высокая, статная, с большими лучезарными глазами, она была одета в национальный испанский костюм.

— Это Хуанита, Хуанита Гальдос, — объяснил мне шведский юноша и на каком-то ломаном языке рассказал, что среди всех участников фестиваля, очевидно, нет танцовщицы, равной Хуаните по мастерству.

— Она могла бы с честью состоять в вашем ансамбле «Березка», — добавил он в заключение, вспоминая встречу в Шалготоряне, где выступления ансамбля «Березка» привели всех в восхищение.

Я заснял много эпизодов этой встречи на Геллерте, и в немалом количестве кадров запечатлена была прекрасная Хуанита. Пластическое изящество ее движений было исполнено покоряющей женственности и силы.

Встреча-праздник на горе Геллерт превратилась в импровизированное состязание национальных делегаций на лучшую пляску. Кружились под аккомпанемент различных национальных оркестров пары и группы в своих народных танцах. Глазу трудно было охватить всю эту красочную и исключительно динамичную картину в целом; еще труд-

„ЮНОСТЬ МИРА“

нее решить, какому танцу следует отдать предпочтение.

— Какая пляска вам показалась наиболее интересной? — спросил меня юноша из Швеции (как оказалось впоследствии, стокгольмский студент).

— Я в большом затруднении: мне кажется, что они все могут называться наиболее интересными.

— А Хуанита?

Впрочем, мастерство Хуаниты глубоко запечатлелось не только в сознании юного шведа. Негр Монти Белл, чистильщик обуви из Гарлема в Нью-Йорке, тоже всячески выражал свое восхищение юной танцовщицей. И когда, переждав многих более энергичных претендентов, Белл наконец закружился в вальсе с Хуанитой, он не сдержал своего темперамента и крикнул:

— У себя на родине мне запрещено танцевать с белыми девушками, а здесь я танцую с лучшей из них!

Не знаю, понимает ли Хуанита по-английски, но, очевидно, кто-то перевел ей реплику восторженного партнера. Дирижера, а тем более распорядителя танцев, на этом импровизированном празднике не было. Но как-то само собою получилось так, что все ориентировались на Хуаниту. Она остановила своего партнера, и тогда застыли другие танцующие пары и группы. Хуанита обняла Монти Белла и несколько раз поцеловала его.

Этот неожиданный финал танца вызвал бурю всеобщего восторга.

Через несколько дней состоялось ночное факельное шествие всех участников фестиваля от здания парламента по всем главным магистралям Пешта. В испанской группе выделялась красавица Хуанита, которую в те дни в Будапеште знали все. Шествие затянулось с шести часов вечера до двух часов ночи. Гости из Африки и Скандинавии, англичане и делегаты из Балканских стран, венгры и испанцы часто перемешивались между собою. Но всегда, в любом окружении Хуанита выделялась, и все ее узнавали.

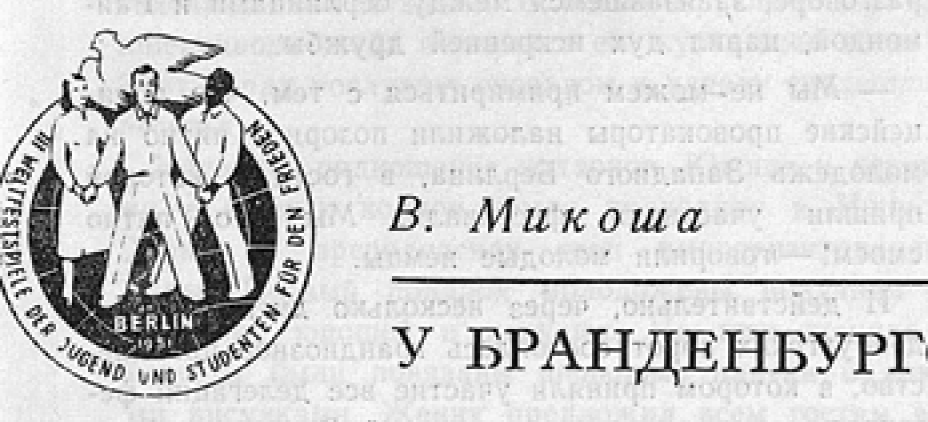
— Пойди к нам, Хуанита! — звали ее индейцы.

— И к нам! Попляши в наших рядах, — приглашали ее делегаты из стран Латинской Америки.

— А к нам, Хуанита, не заглянешь? — спрашивали австралийцы.

И когда поздней ночью мы все расходились усталые по гостиницам, мы все еще видели перед собой гордый и покоряющий профиль танцующей испанской девушки и многоголосые приглашения со всех сторон:

— Хуанита! Хуанита!



В. Микоша

У БРАНДЕНБУРГСКИХ ВОРОТ

На Берлинский фестиваль молодежи в 1951 году наложила резкий отпечаток местная обстановка. По живому телу Берлина проходит граница двух миров...

Известно, что реакционные силы в западных секторах Берлина старались всячески мешать мирному течению фестиваля, не останавливаясь ни перед какими средствами, вплоть до провокаций.

Надо сказать, что особой популярностью на фестивале пользовалась французская делегация, в составе которой была Раймонда Дьен, прославившаяся мужественной борьбой против поджигателей «грязной войны» во Вьетнаме.

В программе фестиваля была встреча с молодежью из западных секторов Берлина.

Западно-берлинские провокаторы, желая во что бы то ни стало помешать естественному желанию немецкой молодежи обеих частей Берлина встретиться с зарубежными гостями, не придумали ничего лучшего, как выпустить в небо мрачный бомбардировщик. Таким образом они хотели напомнить участникам праздника всеобщего братства народов о том, что сторонники войны не спят, а куют свое мрачное оружие.

Встреча должна была состояться на площади в американской зоне Берлина. Официально запретить встречу местные власти не решились, но, когда делегации, прибывшие на площадь, объединились с толпами юношей и девушек из Западного Берлина и начались импровизированные концерты и пляски, в действие вступила западно-берлинская полиция. Она набросилась на юношей и девушек, стала избивать их, валить на землю, топтать ногами. На помощь полиции пришли и десятки молодчиков из фашистско-шпионских организаций Западного Берлина.







Мирные жители Берлина видели, как десятки карет скорой помощи увозили в восточный сектор раненых и избитых.

Через несколько дней на Александерплатц в Восточном Берлине состоялась демонстрация этих избитых участников фестиваля. Двигались шеренги юношей и девушек с перевязанными головами, забинтованными руками, некоторые опирались на костыли и палки. Смотреть на эту демонстрацию явилось также много жителей Западного Берлина. Речей никто не произносил, и они были не нужны. Гости из западных кварталов германской столицы гневными возгласами и ядовитыми саркастическими восклицаниями достаточно ясно выражали свое отношение к фашистским провокаторам.

В этот день многие западно-берлинские юноши и девушки разыскивали Раймонду Дьен. К ней подошла пара: рабочий с машиностроительного завода Ганс Бомзе со своей подругой Гретой Энгель. Они стали, волнуясь, объяснять Раймонде, что западноберлинская молодежь в провокации неповинна, что это было делом рук профессиональных «молодчиков». Раймонда, очень приветливо беседуя с западно-берлинскими гостями, заявила, что она и не считает причастной к этому погромному выступлению западно-берлинскую молодежь. В дружеском разговоре, завязавшемся между берлинцами и Раймондой, царил дух искренней дружбы.

— Мы не можем примириться с тем, что полицейские провокаторы наложили позорное пятно на молодежь Западного Берлина, в гости к которой пришли участники фестиваля. Мы это пятно смоем! — говорили молодые немцы.

И действительно, через несколько дней у Бранденбургских ворот состоялось грандиозное празднество, в котором приняли участие все делегации фестиваля и десятки тысяч жителей Западного Берлина. Тысячи юношей и девушек пришли оттуда со своими знаменами и транспарантами и образовали отдельную колонну среди участников праздника.

Ганс Бомзе и Грета Энгель разыскали и здесь Раймонду Дьен и после обмена сердечными приветствиями объявили ей:

— Мы сдержали данное вам обещание и пришли сюда с представителями подлинной западноберлинской молодежи. Для людей, стремящихся к миру и братству между народами, полицейские препятствия — ничто. Наилучшим примером этому являетесь вы сами, дорогая Раймонда!

„МЫ ЗА МИР“, 1951



И. Копалин

СВАДЬБА В ДЕРЕВНЕ БУФТЯ

Бухарестский фестиваль 1953 года оставил у меня множество ярких впечатлений. Но наиболее глубоко врезалась в память песня негра Эдуарда Брауна с Золотого Берега, когда он преподнес свой скромный подарок жениху и невесте на свадьбе в деревне Буфтя.

Дело в том, что молодой рабочий-фрезеровщик металлургического завода в Бухаресте Ион Стану решил пригласить на свою свадьбу представителей многих национальных делегаций, участвовавших в фестивале.

Свадьба происходила у невесты, крестьянской девушки Жоизы, в доме ее родителей. По старинному народному обычаю мать невесты разломила над головами молодоженов большой круглый каравай пшеничного хлеба и раздала его куски всем гостям. Этот обряд послужил сигналом к началу свадебного веселья.

Началось подношение подарков. Юноши и девушки с разных концов земли подходили к Иону и Жоизе и преподносили свои импровизированные дары. Первый подарок молодожены получили от арабских юношей и девушек. На шеи жениха и невесты были повязаны шелковые платки с яркими рисунками. Жених предложил всем гостям выпить из глиняного сосуда по нескольку глотков вина.

Яркие, многоцветные фестивальные платки дарили молодым и другие гости, так что вскоре на плечах жениха и невесты накопилась целая гора платков.

Затем Эдуард Браун с Золотого Берега запел трогательную песню о юноше, который хочет жениться на своей подруге, но не имеет для этого ни жилья, ни средств.

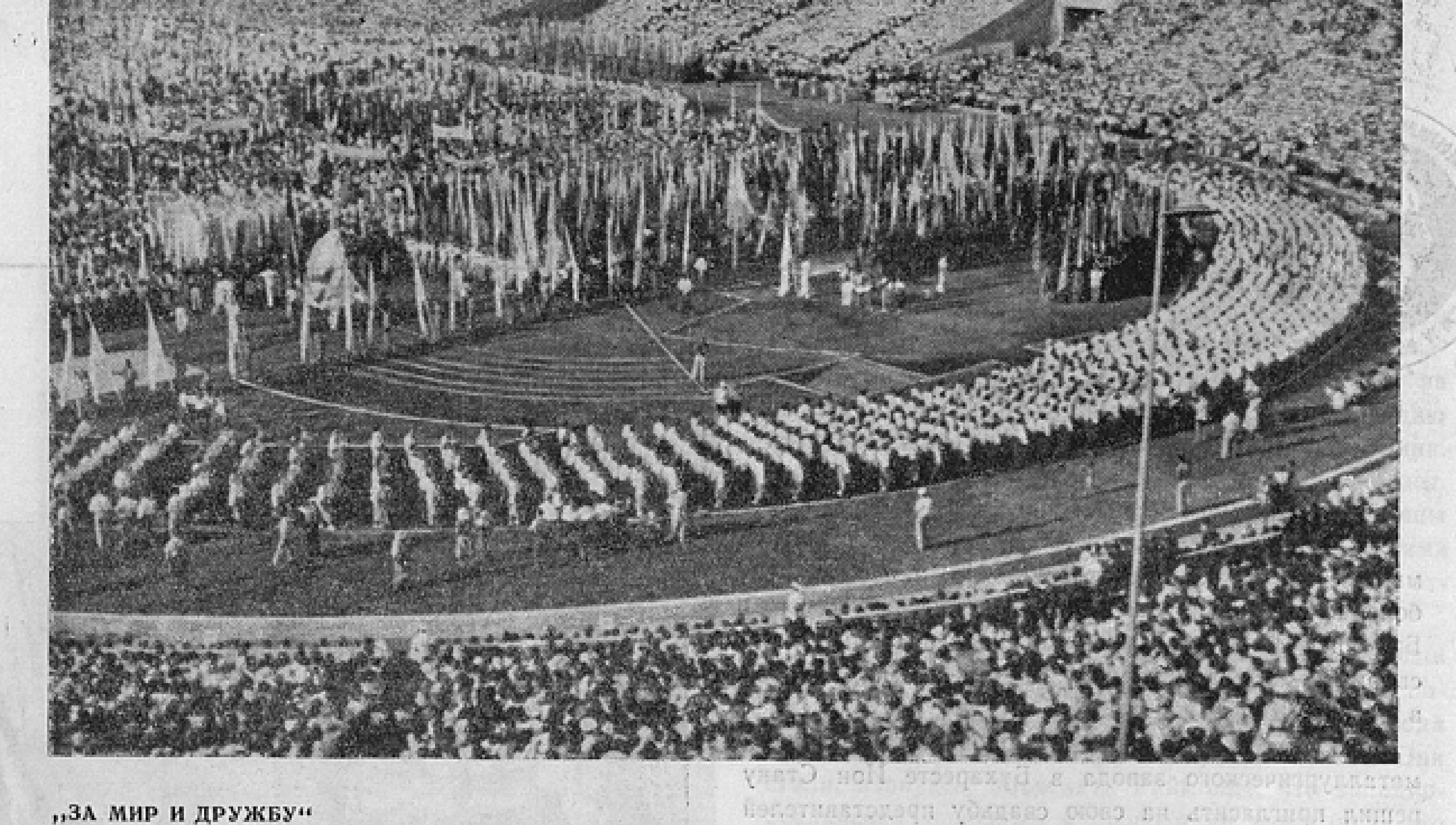
Песня была печальной, и она растрогала всех не только своей необычной напевностью, но и глубокой искренностью. Всеми ощущалось, что в исполнении этой народной песни таится, может быть, и скорбь чисто личная.

Девушки из французской делегации — работница трикотажной фабрики Жоржетта Бене, врач Рене Арну, студентка Жанина Кипьен совместно с дру-



„ЗА МИР И ДРУЖБУ", 1953



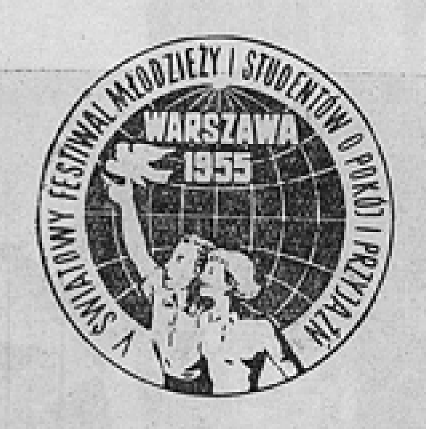


„ЗА МИР И ДРУЖБУ"

гими делегатами исполнили шуточную народную песню, которой французы обычно поздравляют новобрачных, желая им рождения хорошего сына. Песня была настолько живой, что быстро вовлекла в свой ритм и других гостей.

Делегация советских юношей передала свои подарки молодоженам и спела нашу песню «Так будьте здоровы, живите богато!» Песня очень понравилась, и на свой лад ее стали подтягивать и другие гости. Закончилась свадьба веселым хороводом, в котором приняли участие все присутствовавшие. Национальные танцы различных народов исполнялись по отдельности и затем в каком-то импровизированном общем хороводе.

— Такая красочная и веселая свадьба,— говорили односельчане Жоизы, — оставит глубокий след и в памяти молодоженов и их односельчан... Их ведь приветствовали представители всех стран света!



А. Левитан

ГОЛУБИ

— Где же Ярослав Бжозовски?

Этот возглас звучал в дни Варшавского фестиваля 1955 года не раз.

Дело в том, что мы работали в Варшаве обычно вместе с операторами из «Польской хроники фильмóвей». Они оказались великолепными хроникерами, с отличным чутьем и острым глазом, всегда были в курсе главнейших событий на фестивале. Но вот Бжозовски...

Представьте себе: с большой группой операторов мы направляемся в район Старэ място, овеянный своеобразной романтикой, воспетый польским классиком Игнатием Крашевским. Его улицы и старые здания изобилуют интересными архитектурными памятниками. К нашей группе присоединились и многие операторы из других делегаций. Но Ярослава Бжозовского, отличного польского хроникера, почему-то не видно...

В другой раз мы пошли снимать вечер встречи молодежи колониальных стран. Среди этой молодежи выделялась делегация Судана. Она состояла из 30 человек и отличалась каким-то особенно при-

влекательным стилем, свидетельствующим о высокой культуре нации. Съемка состоялась на обширной лужайке одного из старейших варшавских парков, во время концерта. В нем принимали участие делегаты других арабских стран. Посреди лужайки был выложен огромный костер, у которого и выступали участники концерта. Гимн молодежи исполнялся на всех языках мира, так же как на всех языках скандировался лозунг «Мир и дружба!» Делегатов колониальных стран собравшиеся подняли на руки и под воодушевленные песни и пляски носили вокруг костра. Зрелище получилось очень импозантным. Нам, операторам, хватило работы для интересных съемок.

— Но где же Ярослав Бжозовски? — спросил кто-то из нас. — Как он мог пропустить такой сюжет?

Врач Ксаверы Барыляк пригласил советских делегатов и представителей нескольких других стран к себе в гости на чашку чая. Создалась очень приятная интимная атмосфера званого вечера в семейном кругу. Задушевный контакт между хозяевами и гостями установился очень скоро. Доктор Барыляк делился воспоминаниями о тяжелой, насыщенной опасностями жизни в антифашистском подполье Варшавы времен войны. Гости — англичане, чехи, португальцы, юноши из Советского Союза — рассказывали о своей жизни, учебе, работе, планах на будущее. Затем хозяйка пригласила гостей в сад. Было непринужденно, весело, и чувствовалось, что между делегатами завязались душевные связи на долгие годы. Все это нами и нашими польскими друзьями было зафиксировано на десятках метров кинопленки.

— А Ярослава-то нашего нет! — шутили наши и польские операторы.

Не было Ярослава Бжозовского с нами и в домике Шопена, где для группы участников фестиваля состоялся концерт с участием лучших варшавских пианистов — так музыкальная общественность польской столицы чествовала участников Всемирного фестиваля молодежи. И никто уже не спрашивал, где сейчас находится чудаковатый Ярослав.

Тайна постоянного отсутствия этого талантливого польского оператора разъяснилась в конце фестиваля, когда каждый из нас, операторов, подводил некоторые итоги своей работы, систематизировал и приводил в порядок заснятые кадры. В это время Ярослав Бжозовски был с нами и среди нас. Когда он показал нам плоды своей работы на фестивале, мы поняли, где он был всякий раз, когда мы вспоминали о нем. На сотнях метров снятой им пленки были голуби. В самых разнообразных ракурсах и видах... Большие стаи голубей носятся в варшавском небе; голуби садятся прохожим на плечи; над головами участников фестиваля, идущих в праздничных колоннах, белокрылые голуби совершают замысловатые эволюции. Голуби проникают внутрь проезжающих автомобилей, порхают под автомобильными шасси без опаски и боязни. Это не было только плодом монтажного мастерства оператора и режиссера. Голубей действительно так много в Варшаве, и варшавяне так любят ухаживать за ними! Их мастерски снял Бжозовски.

— Без варшавских голубей фестиваль не мог бы состояться, — пошутил талантливый кинодокументалист, когда мы восхищались заснятыми им кадрами.

И действительно, к числу наиболее выразительных фрагментов кинорепортажа о Варшавском фестивале относились кадры, запечатленные камерой Бжозовского. Всюду, где звучали горячие речи о мире и дружбе, взлетали живописные стаи варшавских голубей. Они как бы символизировали дух и смысл праздника юности, проводимого во имя мира и дружбы народов.

„ВАРШАВСКИЕ ВСТРЕЧИ“, 1955







ДО СКОРОЙ ВСТРЕЧИ НА ФЕСТИВАЛЕ

Идея Международного молодежного кинофестиваля как одного из мероприятий VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов получила широкий отклик во многих странах.

Заявки на участие в кинофестивале прибыли из различных стран от киноорганизаций, фирм, клубов и любителей.

Интересные предложения поступили от ряда кинофирм Федеративной Республики Германии. Фирма «Нейе-филм—ферлай» изъявила желание принять участие в Международном кинофестивале четырьмя фильмами, посвященными юношеским темам. Среди них фильм, уже получивший популярность и отмеченный на кинофестивале в Венеции, — «Цискеребенку нужна любовь», поставленный режиссером Вольфгангом Штаудте (совместное производство голландской киностудии «Амстердам» и западногерманской студии «Омега»).

На кинофестиваль представлена картина режиссера Курта Гоффмана по книге популярного немецкого писателя Эриха Кестнера «Летающая классная комната». Фильм посвящен проблеме школьного воспитания. Роли исполняют популярные актеры Пауль Дальке, Эрик Понто и другие.

Среди других фильмов, представляемых на Международный молодежный кинофестиваль, следует назвать цветную документальную картину, снятую Гансом Эртлем, о путешествии его экспедиции на Паитити, а также цветную картину «Девушки из Имменхофа» режиссера Вольфганга Шлейфа, в основу которой положен роман Урсулы Брунс «Дик, Далли и Пони».

Широкое участие в кинофестивале примут молодые кинематографисты Италии — режиссеры Де Сета, Гандин, Мазелли, Ванчини и другие. Итальянцы привезут на фестиваль ряд полнометражных фильмов, в том числе «Сбившиеся с пути», «Потерянный патруль», «Черная Ева», «Влюбленные».

Уже сейчас можно сказать, что Международный кинофестиваль станет одним из интереснейших событий грандиозного праздника юности мира. Здесь так же, как и везде на VI фестивале молодежи и студентов, будет царить атмосфера доверия, дружбы, делового контакта и откровенного обмена мнениями. В день торжественного закрытия кинофестиваля международное жюри вручит медали победителям. Это безусловно будут самые достойные из молодых киноработников, из известных и популярных деятелей кино, поставивших фильмы о жизни молодежи в наши дни, а также кинолюбители.

Итак, до скорой встречи на фестивале, дорогие друзья!

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ГОСТЕЙ

Для зарубежных участников VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов Московская студия научно-популярных фильмов снимает ряд киноочерков о предприятиях Москвы и подмосковных колхозах.

Режиссер-оператор А. Шафран готовит очерк «Московский автомобильный» — об автозаводе имени Лихачева — по сценарию Л. Рутицкого и Д. Василиу.

О старейшем и крупнейшем текстильном предприятии столицы расскажет очерк «Трехгорка» (сценарий Л. Браславского, режиссер М. Кауфман, оператор В. Вырубов).

«Рассказ о заводе», который снимают режиссер А. Сардан и оператор В. Руднева по сценарию Б. Дьякова, посвящен Подшипниковому заводу.

Кроме того, студия предполагает выпустить к фестивалю одночастные очерки о кондитерской фабрике «Красный Октябрь», о заводе малолитражных автомобилей.

Цветной очерк в двух частях познакомит гостей с каналом имени Москвы.

Предполагается также выпустить два очерка, в которых будет рассказано о подмосковных колхозах имени Владимира Ильича (Ленинского района) и имени Ворошилова (Ухтомского района).



В. Мазуркевич

КИНОСЕЗОН 1917 ГОДА

(Исторический репортаж)

I. НАЧАЛО СЕЗОНА

Весна, как всегда, пришла в маленький крымский городок с пасхальным перезвоном колоколов, с пряным запахом фиалок, свежей зеленью, свежей рыбой и зацветающей акацией.

У громадного древнего пересохшего фонтана, построенного еще во времена хана Гирея, расположился цирк Труцци, колесивший по Таврии с незапамятных времен.

Была весна семнадцатого года. Цирк пустовал.

У входа в цирк по вечерам горели керосиновые фонари — электростанция не работала. Над балаганами и навесами притихшего базара плыли сладковатые мотивы танго, «пупсика» и «тустэпа». На афише, писанной от руки,— типография бастовала — лев хищно скалил неровные зубы, гримаса смеха стыла на лицах клоунов, легко касались трапеций тела гимнастов.

Но публика не шла.

Гудел по утрам замусоренный базар, перед городской думой и редакцией газеты толпился народ. У Дворянского собрания, клуба приказчиков, театра и кафе сходились и разбегались полувоенные личности, типы с лицами бывших артистов и игроков в «железку».

На заплеванном вокзале община сестер милосердия принимала эшелоны раненых. То и дело от вокзала проносились похожие на коляски с откидным верхом автомобили крымских богачей. Раненых развозили по женским гимназиям, превращенным в лазареты. Неприкосновенной оставалась только мужская гимназия, где учились сыновья аристократов и чиновников.

Скверный выдался сезон для владельцев кинотеатров и импрессарио.

Городские иллюзионы «Трианон», «Лотос», «Баян» не работали из-за отсутствия электроэнергии. В Дворянском театре прогорали столичные гастролеры. Было пусто у кассы бульвара.

У мясных и булочных стояли очереди женщин в серых шалях, поношенных саках, в изношенных манто, заплатанных матросских бушлатах — домашние хозяйки, интеллигенция, солдатки. За четверть фунта мяса, за одну французскую булку расплачивались длинными лентами не разрезанных на мелкие ассигнации керенок, прозванных «лимонками» за неверный желтый цвет.

Появились господа из столиц: владельцы крымских дач, дамы в измятых шелках с заграничными чемоданами, переодетые полицейские, прокуроры и чины охранки, знаменитый писатель с бледной истеричной женой, поставщик двора его величества и другой люд. И вдруг публика хлынула в цирк. Утром артисты цирка в гримах, костюмах, осыпанных блестками, вместе с безликими униформистами провезли на пони и осликах по улицам большие стенды с афишами.

«ИЛЛЮЗИОН В ЦИРКЕ!

ТОЛЬКО ТРИ СЕАНСА! СЕНСАЦИЯ! СМОТРИТЕ НАШИ КИНОЛЕНТЫ!

1.

ЗАХВАТЫВАЮЩИЕ ПРАВДИВЫЕ СЦЕНЫ! УЛИЧНЫЕ СОБЫТИЯ В ПЕТРОГРАДЕ. СВЕРГНУТЫЕ КУМИРЫ. НАРОДНЫЙ СУД.

2.

ТАЙНЫ ДОМА РОМАНОВЫХ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КИНОЛЕНТА В НЕСКОЛЬКИХ СЕРИЯХ. ВЫПУСК Т-ВА «ОБНОВЛЕНИЕ» СЕРИЯ I.

3.

МИРОВОЙ БОЕВИК! «ТЕМНЫЕ СИЛЫ» («ГРИГОРИЙ РАСПУТИН»). ЗЛОБОДНЕВНАЯ ДРАМА. ВЫПУСК АКЦИОНЕРНОГО О-ВА «Г. И. ЛИБКИН». «МОСКВА». «ПАТЭ-ЖУРНАЛ».

АТТРАКЦИОНЫ ЦИРКА: ЧЕТЫРЕ ЧЕРТА ЧЕТЫРЕ. ГОВОРЯЩАЯ ЛОШАДЬ ФЛЯМЕТТА. ФРАНЦУЗСКИЙ ФОКУСНИК ИЗ ОДЕССЫ АРМАНД САБО. КОНЮШНЯ ТРУЦЦИ. ЧЕЛОВЕК В КЛЕТКЕ ЛЬВА. У КОВРА КЛОУНЫ ЛЕПОМ И ЭЙЖЕН».

Вечером у цирка стояла громадная толпа. Оркестр слепых надрывался на эстраде. В толпе шныряли спекулянты, перепродавая билеты. В течение двух часов Эдуард Труцци стал миллионером. Его жена, старая наездница, с хриплым мужским голосом, высохшая и раскрашенная, как факир, увезла на запыленной извозчичьей пролетке мешки с лимонками, царскими катеринками и коммивояжерский саквояж, набитый матросскими деньгами — монетами всего мира. У ног факирши крякали утки, серебрилась в плетенке свежая рыба, издававшая нестерпимый запах стоялой воды. Касса принимала все.

Труцци отправил в Ялту владельцу киноателье «Пегас» А. Ханжонкову триста тысяч за киноленты, сто тысяч заплатил инвалидам-музыкантам и таперше и метнулся в кинобудку.

Движок уже начал пыхтеть, однорукий киномеханик, найденный в лазарете, привычно перематывал киноленту на моталке, отыскивая первую часть программы. Публика щелкала подсолнухи и нетерпеливо топала, требуя начала. Перебивая все запахи цирка — мокрого песка, опилок, конюшни, пропыленных ковров,— остро пахло махоркой и карболкой, запахом казармы и лазарета.

Амфитеатр до купола был забит солдатами, матросами и беднотой с заводской слободы.

У бархатного барьера арены, в ложах сидела аристократия: крымские мурзаки, владельцы плантаций, горбоносые и смуглые, с внешностью а ля Гарисон, в низких каракулевых шапочках или турецких фесках, надвинутых на сросшиеся брови; мурзачки в бордовых казакинах, обшитых галуном, в бархатных фесочках с накладками из золотых монет, переодетый полицмейстер барон Корф, водянистый и студенистый, как медуза, чиновники из губернского ведомства... У самого барьера, в первом ряду, сидела «пресса»: поэт Тихон Чурилин, писатель Аркадий Аверченко, журналист Изгоев.

...Четыре черта застывали на трапециях, блестя красными шелковыми трико и рогатыми шлемами, плотно облепившими головы. Эдуард Труцци, показывая вставные челюсти и позируя, тщетно пытался раздразнить хлыстом больного, дряхлого льва, который устало ложился на песок арены...

II. КИНЕМАТОГРАФ В ЦИРКЕ

Но вот шпрехшталмейстер объявил киносеанс. Публика захлопала в ладоши. Купол дрогнул от бравурного марша, опустили экран на эстраде, где сидел оркестр инвалидов войны. Лампы погасли, и долгожданный волшебный белый луч рассек мрак.

Сначала демонстрировали «Патэ-журнал», хронику двухгодичной давности: приезд Пуанкаре на передовые позиции, отправку на фронт войск союзников, пожар игорного притона в Сан-Франциско, развалины города после варварской немецкой бомбардировки, ловлю жемчуга в Тихом океане, биржу рикш в Пекине, извержение вулкана, голых жителей Конго и добычу золота в Сингапуре.

Публика выражала нетерпение. Понравился только один сюжет: новинка техники, беспроволочный телеграф Маркони — чудо XX века. «В России ведутся опыты господином Поповым» — гласила заключительная надпись.

Все вздохнули, когда, наконец, на белом экране появился поющий петух — марка фирмы и выпрыгнул титр: «Патэ-журнал» — все видит, все знает».

В перерыве публика свистела, топала, требовала продолжения. В будке однорукий механик, обливаясь потом, словно в кочегарке, мотал и перематывал ленту, смотрел на свет и снова мотал и перематывал.

Снова погас свет. Зловещая тишина повисла над амфитеатром. В этой страшной тишине, в какой обычно совершаются хирургические операции, появился черный мигающий кадр с белыми буквами, заключенный в красную рамку.

«Великие дни Российской революции»...

«У ворот Адмиралтейства в Петрограде...».

За этим титром появился броневой автомобиль с вооруженными солдатами в папахах из хлопчатобумажного серого мехазаменителя, с алыми лентами, которые в кино выглядели черными, в изжеванных войной шинелях, туго подпоясанных ремнями. Винтовки наперевес. Лица суровы, прекрасны своей страстной решимостью. Броневики, грузовики, артиллерийские части...

Вот промелькнула автомобильная колонна с молодежью в кожаных куртках и фуражках. За машинами беспорядочно бежит орущая, взъерошенная толпа: господа в распахнутых бобровых шубах, в боярских,

сдвинутых на затылки шапках, студенты, курсистки с муфточками, гимназисты в форменных фуражках без гербов. Толпа бросает вверх шапки. С грузовиков отвечают криками «ура», потрясают снятыми папахами, винтовками. Крупно: лицо девушки, она что-то кричит, неловко машет рукой. По щекам ее текут слезы...

В цирке Труцци неспокойно. Волнение передается зрителям. Амфитеатр гудит, как тысяча ульев. В ложах — возгласы, реплики.

...В Питере было сожжено охранное отделение, разгромлены участки, арестованы охранники и полицейские чиновники.

Титр: «Пожар уничтожил охранное отделение».

Проплывают на экране скучное здание охранки, приземистое здание Александро-Невского участка, окружной суд с зияющими провалами вместо окон и разрушенными входами. Следы гнева народных революционных масс показаны щедрыми плавными панорамами: вверх, вниз, влево, вправо. А вот и два современника великих событий. Это случайные люди: гимназист и господин в шубе. Взглядами кроликов, зачарованных удавом, они смотрят в объектив, понимая, что попали в историю. Может быть, в скверную историю... Кто знает, куда пойдет потом эта кинохроника?

Еще и еще кадры... Войска, бурлящие у огромных дворцов, у трибун, потрясающие винтовками, папахами, поющие гимны революции. Солдаты маршируют у самого объектива, словно касаясь его обшлагами серых шинелей. Оператор стоит в толпе зевак на тротуаре или лавирует в человеческом водовороте, ловит в аппарат взволнованные, восторженные лица; опоясанные медью духовых инструмнетов, проходят полковые оркестры. Всеобщая политическая забастовка охватила рабочие окраины двух столиц. Демонстрации... Ветер треплет алые вымпелы. Среди бурлящей и потрясающей шапками толпы равнодушно разъезжают чубатые казаки, не трогая демонстрантов...

Амфитеатр цирка гудит, в ложах шепот и волнение...

Титр: «Народ снимал вывески придворных поставщиков». Питер. Улица. Крупно вывеска: «Поставщик Двора Его Величества». Замысловатый герб, на котором перепуталась дворянская геральдика с купеческой торговой символикой. Проворные фигуры в шинелях, бушлатах, поддевках, чуйках взбираются по высокой лестнице. Кто-то принес пеньковые толстые веревки. Вывеска ползет вниз и падает к ногам восторженно ревущей толпы...

Через десять лет С. М. Эйзенштейн в фильме «Октябрь» использовал этот документальный фрагмент — костюмы, типажи, пеньковые веревки, пожарную лестницу — в кадре, изображающем свержение царского истукана.

Амфитеатр цирка восторженно аплодирует, ревет одобрительно. Ложи шипят, шикают. Кто-то свистнул.

Титр: «Арестованные приставы».

Москва. Из глубины улицы на аппарат идут пристав, окруженный конвоем, и толпа мальчишек — любителей сенсации. Пристав в дорогой, светлой шинели нараспашку, в меховой папахе, надетой по-щегольски набок. Холеная барская борода распушена по груди, на лице — досада и растерянность. Он не может поверить, что все это всерьез.

Да, этот пристав великолепен. Его попытка пожать плечами и обратить весь инцидент в недоразумение вызывает бешеное ликование толпы на экране и аплодисменты амфитеатра цирка. Ложи молчат. Грозный кадр не предвещает им ничего хорошего.

Оператор с камерой делает нетерпеливый прыжок к приставу, но арестованный пытается скрыть лицо. Тогда серенький солдат-конвоир берет пристава за рукав, выразительно кивая и указывая в сторону кинообъектива:

— Снимайся! Гляди! Пусть наши потомки увидят тебя живьем!

И на мгновение в кадре крупно мелькает лицо немолодого селадона, любителя цыганских плясок, ресторана «Яр», беспечного полицейского служаки. Он посылает зрителям блудливый, вороватый взгляд, полный трусливой ненависти.

Толпа восторженно свистит, веселится и ликует за его спиной.

Зрители в цирке тоже бурно выражают свой восторг. Барон Корф нервничает. Он возмущается «неотесанностью» публики, убийственной правдивостью Десятой Музы, которая фиксирует арест переодетых полицейских, жандармов и шпика, филера (типа, получившего в народе кличку «гороховое пальто»).

Вот у здания с балконом остановился автомобиль. Толпа рабочей молодежи, студентов, вооруженных гимназистов, матросов и

людей в кожанках, увешанных оружием, расступилась перед киноаппаратом, открывая довольно помятую и потрепанную физиономию профессионального шпика. Рачьи глаза, усы моржа, гороховое пальто и плюгавая шапка пирожком так красноречивы, как может быть красноречиво самое гениальное изображение шпиона. Он необычайно выразителен, с отставленной ногой и спрятанными за спину руками, в позе оскорбленной невинности. Толпа осыпает его насмешками, хитро подмигивают молодые рабочие, кивая на шпика. Охваченная вдохновеньем, а может быть, по заданию оператора, молодежь окружает шпиона, обличающе указывает на него и застывает под взглядом объектива, как бы предлагая зрителю присоединиться к народному суду. Фрагмент обрывается...

На этом, собственно, обрывается и киносеанс в цирке Труцци. Внезапно механик включил свет.

На арене стояли два офицера местного гарнизона со взводом солдат. Офицер, козырнув в сторону лож, предложил зрителям приготовить документы. Началась облава на дезертиров — модный финал всех событий, происходивших в городе.

Кто-то вскрикнул. Из амфитеатра, шагая прямо по головам, по плечам, к запасному выходу метнулись какие-то фигуры.

Зрители привычно стали в очередь к выходу, держа в руках документы и на всех языках народов Крыма проклиная Труцци, войну, союзников, облавы, дороговизну, тиф, спекулянтов и случай, который оборвал киносеанс, так и не раскрывший «тайн дома Романовых».

— А знаете,— Аркадий Аверченко, человек представительный с тростью, усыпанной монограммами, лениво повернулся к Изгоеву,— если бы Шекспир был вооружен киноаппаратом, он не создал бы ничего более волнующего. Мы только что видели драму, автором которой является сама история...

— Народ озлоблен. Война надоела. Вы видели старых рабочих у ворот Путилова? Пулеметы, красные хоругви... Знаменательно. Все говорят, что это только начало...

— Да, начало конца. Сначала «обломки самовластья», потом Чернышевский, а теперь «Окопная правда», брошюрки эсдеков.

— Эсдеки? Разве их еще не перевешали?

— Всех не перевешаешь. Говорят, что их лидер вернулся...

— Кто?

— Ульянов.

— Не знаю.

— Зато знают другие. Эх, батенька... Вооруженные герои уличной мистерии, которую мы сегодня смотрели,— это все гвардия эсдеков, и они не успокоятся до тех пор, пока не...

— Ваши документы!

— Аркадий Аверченко, — небрежно бросил писатель,— проходите, Изгоев.

Офицер почтительно козырнул.

Разговор с Аверченко Изгоев записал.

III. В КУЛУАРАХ СКОБЕЛЕВСКОГО КОМИТЕТА

Весна шла в наступление. Она форсировала луга и рощи Гатчины, врывалась в раскрытые окна петроградских дворцов, проносилась по просторам царскосельского парка, брала город в окружение зеленеющими кронами деревьев. Наступала лучшая пора для натурных съемок. Улицы революционного Петрограда и Москвы кишели кинорепортерами.

Иностранные кинопрокатные конторы (представительства), рассматривавшие Россию до революции как рынок сбыта своей кинопродукции, выпустили на улицы стаи кинооператоров, надеясь теперь найти за границей хороший сбыт хроники революции. Фирма «Амброзио», акционерное о-во «Гомон», акционерное о-во «Трансатлантик» и «Генеральная компания синематографов и патефонов бр. Патэ» сняли уличные события, деятелей Временного правительства, забастовки на заводах, съезды различных партий, демонстрации и вооруженные выступления революционных масс. Весь этот материал был упрятан в сейфы иностранных кинопредпринимателей, а затем переправлен за границу так же, как переправлялись драгоценные русские меха, уральские самоцветы и кубанская пшеница.

Иностранные кинорепортеры жадно снимали все, что только можно было снять, проникали всюду, куда только пускали. А пускали всюду — раскрылись двери государственных, выборных, временных комитетов и партийных центров.

Где же были русские кинопредприниматели?

Пленочный голод охватил почти все частные кинопредприятия России. Лишь в авгу-

сте 1917 года было ввезено из-за границы 70 тысяч пудов пленки. Отечественной пленки не было.

Власть захватила буржуазия. Цензура вскоре была восстановлена.

Бурные политические события 1917 года с избытком давали материал для громадного количества хроники, для киножурналов «Свободная Россия» Скобелевского комитета и «Пегаса» А. Ханжонкова, для специальных выпусков и фильмов хроникальных жанров.

Скобелевский комитет, выпускавший кинохронику, внешне выглядел как обычная благотворительная организация, помогающая «увечным воинам, вдовам и сиротам павших за православную веру», по существу же этот комитет представлял собою особый тип капиталистического предприятия военного министерства.

В мемуарах А. Ханжонкова есть указание на коммерческую деятельность, которую помимо «идеологической» — издательской и кинематографической — вел комитет. Чего-чего только он ни производил! И противогазы, и роговые очки из утиля, и бювары, хрусталь, писчебумажные товары. Комитет обладал даже монопольным правом поставлять матрацы железнодорожным пассажирам. Но главное, министры-капиталисты пытались использовать Скобелевский комитет в целях пропаганды войны и подавления революции.

Во главе Петроградского Скобелевского комитета оказался меньшевистско-эсеровский ставленник, правый эсер Д. И. Мартьянов, а от военного министерства портфель был вручен вездесущему офицеру В. И. Дементьеву, автору махрово-реакционного трактата «Кинематограф, как правительственная регалия». К марту — апрелю, правда, В. И. Дементьев сильно «полевел», перековал меч черносотенца на орало «социалиста и демократа».

В московском отделении заправлял меньшевик Иков.

В кабинетах и кулуарах Скобелевского комитета вырабатывалась та политическая платформа, которая быстро «помогла» киножурналу «Свободная Россия» усвоить холуйский, ура-шовинистический тон буржуазно-либеральной прессы. В комитете поговаривали о том, что следует изгнать из кинохроники все, что сколько-нибудь отражает классовую борьбу: манифестации с лозунгами большевиков, митинги солдат, рабочих и матросов, забастовки на заводах...

Старейший советский кинодеятель, ныне покойный Г. М. Болтянский рассказывал, что за период его работы в Скобелевском комитете (апрель — октябрь) удалось снять, несмотря на запреты, празднование Первого мая, заседание Петроградского Совета, Плеханова в Таврическом саду, Коллонтай на митинге, Луначарского в редакции большевистской газеты, события 18 июня, уличные события 3—7 июля, особняк Кшесинской с красным флагом на флагштоке крыши, процесс Сухомлинова...

Существует мнение, что В. И. Ленин вообще не был заснят в 1917 году. Есть, однако, сведения, указывающие, что Владимир Ильич был заснят, но не в России, а близ Стокгольма.

Апрель 1917 года. Владимир Ильич возвращался с группой товарищей на родину. Один из его спутников, Я. Ганецкий, пишет в своих воспоминаниях: «14 апреля 1917 года... В 8 часов утра, не доезжая до Стокгольма, на какой-то станции в вагон нагрянула целая ватага стокгольмских корреспондентов, получивших телеграфное сообщение от своих коллег из Мальме о приезде В. И. Ленина. Владимир Ильич их не принял... В 9 ч. мы уже были в Стокгольме. На станции делают кинематографические съемки, и Владимиру Ильичу никак не удается пройти незамеченным».

Эти кадры надо найти!

Приезд Владимира Ильича в Петроград заснят не был. Г. М. Болтянский сообщил, что на вокзале и на площади было темно, осветительной аппаратуры не было, и съемка не состоялась.

В 1927 году С. М. Эйзенштейн в фильме «Октябрь» создал средствами художественной кинематографии кадры, изображающие приезд Ленина и речь с броневика. Фрагмент выглядит так убедительно, что часто фигурирует на выставках как кадр из документального фильма.

В архиве Г. М. Болтянского, в списках сюжетов 1917 года, упоминается, что А. С. Дранкову удалось заснять речь Ленина с балкона дворца Кшесинской, но ни в кинохранилищах, ни в кинопрессе никаких следов этого не сохранилось.

Следовало бы по-настоящему поискать кинодокументы съемочного сезона 1917 года

за границей, в архивах хроники французских кинопредприятий, в заграничных выпусках «Хроники-Гомон» и «Патэ-журнала» за 1917—1920 годы.

Через Скобелевский комитет министры-капиталисты активно мешали съемкам важнейших исторических событий, влияли на отбор материала, даже на монтаж и надписи,— то есть полностью определяли уровень и содержание кинодокументов 1917 года.

IV. «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ» В РОЛИ ЛЕТОПИСЦА

Все, что снималось, монтировалось, выходило на экраны специальными выпусками, в виде документальных или полудокументальных фильмов, вполне соответствовало требованиям милитаристских или меньшевистско-эсеровских группировок.

Но какими бы надписями, каким бы ловким монтажом ни искажали, ни фальсифицировали историю, «великий немой» все же фиксировал события, их героев с объективностью летописца Пимена, «как дьяк в приказах поседелый, добру и злу внимая равнодушно». Зритель видел белые нитки фальсификаторов истории, старающихся «перетрактовать» события при помощи надписей, ловких монтажных приемов.

Фильм «Великие дни Российской революции», который некогда демонстрировался в цирке Труцци, был в конце апреля перемонтирован, дополнен, снабжен соответствующими надписями. Буржуазия бросила игру в демократию.

Временное правительство устроило солдатам и рабочим, погибшим в февральские дни, похороны с воинскими почестями, пышными катафалками и гробовщиками в белых цилиндрах и сюртуках до пят, с жалкой бутафорией похорон «по первому разряду», с венками, траурными лентами, погребальными фонарями. Похороны были сняты и с наивным цинизмом подмонтированы к военному параду в Москве на Красной площади, молебну и грубоватой инсценировке провозглашения «многая лета» Временному правительству.

Этот кинодокумент полностью сохранился.

Но — о, правдивый «великий немой»!..— инсценировка выглядит вяло. Видно, что народные массы оттеснены к Торговым рядам. Мимо аппарата проходят равнодушные и усталые солдаты. Цепочка полицейских новой формации грубо теснит женщин, подростков, студентов, пожилых рабочих, которые присутствуют как зрители, но не выражают ни восторга, ни радости, ни энтузиазма, как это было в февральские дни, в день отречения Николая II. Камера фиксирует перебранку с полицией, отступление перед конными офицерами.

Распахнулись ворота Спасской башни Кремля. Окутанное дымком кадильниц, сытое, золотобрюхое, с тяжелыми крестами на серебряных цепях, проплывает мимо камеры духовенство в венцах, камилавках, золотых и серебряных ризах... Мелькнуло старческое лицо под митрой... Крест бликует и дрожит в дряхлой руке митрополита.

Монтажный переход возвращает нас к общим планам парада. Широкая горизонтальная панорама фиксирует группу военных чинов, камера ловит их холеные лица, усы, высокомерные улыбки, их горделивую осанку, дорогие папахи, золото погонов. Далеко за ними — серая цепочка солдат, превращенных в статистов.

Еще более разительны кадры документального фильма «Похороны жертв революции». Фильм был выпущен Скобелевским комитетом.

Питер... Невский... Широким потоком идут демонстранты.

Грузный, обросший серебряной щетиной Родзянко разыгрывает перед кинокамерой, у свежих могил павших героев, сентиментальную пастораль: обнажает голову, пускает слезу. За ним высятся профессор Милюков-«Дарданельский», Коновалов, министры-капиталисты. Их окружает раболепная военщина.

И вдруг — монтажная перебивка, какая-то незначительная надпись, и кинообъектив открывает Марсово поле в тумане мартовского дня. Солнце силится пробиться сквозь тучи. Оттепель. По тающим снегам, по лужам тянутся сани с гробами павших героев. Простые, некрашеные гробы, покрытые рогожей, понурый возница шлепает по лужам, понукая лошадь... Все полно особенного, русского будничного трагизма...

Что поражает современного зрителя в кадрах, снятых в 1917 году? Атмосфера эпохи, яркие признаки перерастания буржуазно-демократической революции в пролетарскую, социалистическую революцию. Настроения народных масс, их отношение к событиям вполне очевидны.

И никакие ухищрения кинолакеев Временного правительства — ни надписи, ни монтаж — не могли скрыть истины.

Революцию творил народ, и он был полон решимости довести ее до конца.

V. «ВОВЫ ПРИСПОСОБИЛИСЬ»

В полдень солнце припекало.

За Нарвской заставой, на Выборгской стороне, за узлами подъездных путей с мертвыми паровозами, разбитыми в щепы теплушками с надписями «Брест-Литовск», «Перемышль», пульмановскими вагонами с красными крестами на окнах — там, где еще недавно сошел снег, метались юркие кинорепортеры бр. Патэ, Скобелевского комитета, частных кинофирм «Пегас», «А. А. Савва», «Русь», «Г. И. Либкин» и другие.

Съемочный день удлинился, из Парижа пришла пленка, события развивались, но... цензура стала прижимать.

«Резали» все: лазареты, замусоренные вокзалы, пустые магазины, очереди у булочных, нищих детей у церковных папертей, теплушки с ополченцами, прощание солдат с семьями, грязные, вшивые, забитые до потолков казармы и пикеты забастовщиков у молчаливых, настороженных заводов.

— Что это вы сняли?! — орал В. Дементьев на Г. Болтянского.— Вы с ума сошли! Забастовки? Митинг эсдеков? За каждый сантиметр пленки я отвечаю перед князем Львовым, а вы...

Операторам были даны самые точные директивы: ни одного кадра об уличных событиях и сопротивлении Временному правительству. Список сюжетов был строго определен. Заправилы Скобелевского комитета получили от военного министерства задание: нужно пропагандировать захват вражеских городов и другие прелести войны любыми средствами; нужно срочно создать хроникальные и полухроникальные фильмы с игровыми сценами, воспевающим войну во имя интересов союзников, «войну до победного конца»...

Трудное дело! Война была непопулярна. Однако Молчалины из Скобелевского комитета быстро договорились со Скалозубами из военного ведомства. И началась пора, которую можно назвать порой оголтелой милитаристской пропаганды.

В те годы была в моде пьеса о завсегдатае кафешантанов, театров-варьете — весельчаке Вове. Вова попадает в передряги, но из всех приключений выходит невредимым. Вова — образец ловкости, делячества, приспособленчества. Была песенка: «Вова приспособился к беде, и не унывает он нигде!»

И вот кинематографические Вовы приспособились. Была заново отпечатана и выпущена комедия «Вова на войне». Сфабрикованная за год до Февральской революции в киноателье «А. Н. Дранков и К°», комедия эта вновь пошла гулять по экранам кинотеатров. Бравый герой Вова, с «Георгием» на груди, отличный стрелок, находчивый солдат, любимец дам, всюду проникающий, неунывающий, веселый Вова пытался убедить недоверчивых зрителей в том, что война — веселое и выгодное развлечение, жизнь в казармах — рай, где есть даже ангелы — светские дамы, раздающие подарки и награды солдатикам.

По заданию военного ведомства акционерное общество «Г. И. Либкин» выпустило специальный фильм, посвященный демонстрации военно-учебных заведений, организованной буржуазией. В этом фильме все рассчитано на внешний эффект, ура-шовинизм, помпу, блеск военного парада. Весело шагают юнкера. Те самые безусые офицерики, которые войдут в историю бессмертной строфой из поэмы:

> Вбегает юнкер:
> — Драться глупо!
> Тринадцать визгов:
> — Сдаваться, сдаваться!

Сейчас, в марте, они еще весело шагают по Дворцовой площади в чистеньких мундирчиках под строгими взглядами седоусых дядек и офицеров из аристократических семейств. Проплывает, блистая медью инструментов, оркестр гусарского полка. Дамы машут кружевными платочками.

Лихие конные казаки с пиками, украшенными алыми вымпелами и бантами, осторожно теснят толпу. Гусары в модно изломанных фуражках, покручивая усы, улыбаются дамам, которые превратили балконы в цветники.

Объектив скользит по зрителям, стоящим на тротуарах. Вот жирный лавочник, вот земгусар, вот почтовый чиновник, а вот частный поверенный. Фоном служат вывески: «Икра и семга. Ф. Баранов», «Осетры, стерлядь, сиги». На этом фоне проплывает лозунг «Война до победы!». Удивительно, как

история бывает остроумна, каким своеобразным режиссером выступает она в документальных фильмах! Разве не чудо внутрикадровый монтаж купеческих вывесок, сытых зевак на тротуарах и воинственного милитаристского лозунга?

Но вот камера широкой панорамой берет группу пролетарок, одетых в плохонькие шубенки, изношенные старые шали и грубые пиджаки шинельного сукна. Рядом с матерями шагают подростки. Работницы, солдатки, жены рабочих... Измученные, худые лица... Пролетарки вышли под своими лозунгами: они требуют прибавки к пайку семьям солдат, требуют мира.

Как сквозь строй, шагают жены и матери рабочих, на чьих плечах лежит вся тяжесть работы в тылу. Их мужья, сыновья, братья, взявшись за руки, стараются оградить женщин от толпы буржуазных зевак, которая грозит им, пытается к ним прорваться...

В киножурнале «Свободная Россия» изображались «войска на передовых позициях». Вот очень короткий фрагмент: молебен на фронте. Полковой священник бормочет молитву, совершая надоевший всем обряд. Солдаты торопливо, словно отбывая повинность, прикладываются к кресту. Поп благословляет устало, глядя сквозь пальцы на то, как иные «безбожники» пробегают, уклоняясь от целования креста... Разрывы снарядов. Вздыбленная земля. Проволочные заграждения... Маленькие фигурки в шинелях, с винтовками, перебегающие по снежной целине. Кажется, что это игрушечные солдатики. Длинный окоп, кишащий измученными людьми в серых шинелях. Они поднимаются на бруствер. Обрыв фрагмента... Надписи утрачены...

После долгих поисков в одном очень плохо сохранившемся фрагменте, представляющем собой остатки киножурнала «Свободная Россия», среди незначительных эпизодов, снятых у станции Двинск, удалось натолкнуться на кадры, которые приковывают внимание своей волнующей правдой.

...Серенький зимний денек. Фронтально, крупно, у самой камеры,— группа немецких и русских солдат. Люди в шинелях, в папахах из хлопчатобумажного меха-заменителя, в истрепанных немецких каскетках. Люди, которые спят, не раздеваясь, в мокрых земляных щелях, на снегу, валяются в сыпняке и снова возвращаются в ад войны. Люди, которые питаются подмокшими сухарями и для которых червивая солонина — роскошное блюдо. Лица голодных, оборванных людей, озаренные надеждой, гордостью и счастьем.

Свет ленинских идей, большевистские призывы пришли в окопы. Братание!

Колышки проволочных заграждений торчат из-под снега, как чахлый кустарник. Солдаты смеются, обнимаются, целуются — немцы и русские. В знак дружбы меняются шапками, делятся хлебом, табаком, едят из одного котелка, а самые молодые поднимают лозунг на двух языках: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Да здравствует Интернационал!»

VI. ПЕРВОМАЙСКИЕ СЪЕМКИ

Соглашательство, приспособленчество, холуйский тон кинохроники Скобелевского комитета сказался на первомайских съемках. События майских дней 1917 года либо не были сняты, либо были сняты только такие уличные выступления, которые звали «забыть распри», звали «к войне до победы».

Сохранился очень короткий фрагмент, снятый в день Первого мая 1917 года.

Ликующий, солнечный полдень. Господа в котелках, легких пальто, дамы в летних костюмах, в шляпках с цветами, гимназисты без шинелей, гимназистки в легких жакетах, поверх которых выпущены белые пелеринки. Деревья, окропленные лопающимися почками и первой нежной листвой.

Улица Питера. Толпа. Это не демонстрация, скорее гулянье. Лозунги с наивными стихотворными надписями в духе либеральной прессы:

Время не терпит. Дружней за работу!
Дрогнул престол самодержца-царя.
Бросим о мелочных распрях заботу.
Полымем вспыхнула жизни заря.

Именно об этом писал Маяковский в поэме «Хорошо»:

Врали:
«народа,
свобода,
вперед,
эпоха,
заря.—»
и зря,
Где земля
и где закон,
чтобы землю
выдать к лету?
Нету!

Закона не было, и при министрах-капиталистах быть не могло.

В числе негативов, сохранившихся от съемок 1917 года, был обнаружен небольшой фрагмент, запечатлевший рабочую демонстрацию, проходившую под лозунгом РСДРП(б). В каталоге негатив значится под названием «Манифестация 14 мая 1917 года».

Всего несколько кадров: на аппарат движется демонстрация. Рабочие, их жены, дочери. Заводской гармонист в картузе и косоворотке. Серые куртки, кепки. Девушки одеты празднично: полушалки, плисовые жакеты, рукава «петушком». Кое-где интеллигенция: студенты, работники редакций, недавние «нелегалы». Крупно, на аппарат, плывут лозунги: «Да здравствуетъ пролетаріатъ всего міра». «Долой насильниковъ милитаризма!». «Да здравствуетъ Интернаціоналъ!».

Этот короткий фрагмент — яркое свидетельство нарастания пролетарской революции.

VII. РОССИЙСКИЙ КАВЕНЬЯК

Бурные волны исторических событий выносили на поверхность военных авантюристов типа Корнилова, вожаков анархических банд, наскоро «полевевших» черносотенцев, мечтавших о конституционной монархии, честолюбивых неудачников, всяческих ставленников империалистической буржуазии.

В. И. Ленин назвал Керенского российским Кавеньяком.

В июле 1917 года, когда контрреволюция укрепилась и организовалась, генеральный штаб и командные верхи армии фактически захватили государственную власть, перейдя к расстрелу революционных частей на фронте, к разоружению революционных войск и рабочих в Питере и Москве, к арестам большевиков и закрытию их газет.

В эту пору шумиха, поднятая вокруг Керенского буржуазной прессой, была подхвачена и кинохроникой. Его кинопортреты старались вмонтировать в торжественные концовки полуигровых фильмов, зовущих в «наступление по всему фронту». Вот Керенский в салон-вагоне перед отправкой на передовые позиции, вот он среди офицеров российской армии, среди инвалидов войны, Керенский — в военной драме «Родина в опасности», Керенский — на молебне в лазарете, в общине сестер милосердия, Керенский... Керенский... Керенский...

Сохранившиеся кадры с сатирической остротой показывают российского Кавеньяка, хотя операторы были далеки от мысли оставить истории шарж на «премьера».

Весна 1917 года. Питер. У аппарата, крупно, в венке чувствительных дам, попечительниц детских приютов и благотворительных комитетов, гимназистов, учащихся кадетских корпусов, юнкеров и бородатых «государственных мужей» — А. Ф. Керенский в черном пальто с шалевым воротником и меховой котиковой шапке, какие носили столичные Климы Самгины, владельцы театров или издатели бульварных газеток и журналов. Лицо с рыхлой, ноздреватой кожей и широким, книзу крупным носом над щелью сжатых губ, слегка наклонено, из-под бровей глядят маленькие студенистые глазки. Премьер, видимо, не был подготовлен к натиску кинорепортера и несколько мгновений тупо смотрит в объектив.

Растет экстаз восторженных поклонниц, щебечущих адъютантиков. Чувствуя, что нужно сделать «для истории» какой-нибудь жест, принять позу, Керенский, растерянно улыбнулся, блеснул вставными зубами и вдруг, сорвав шапку, открывая редеющий колючий «ежик» и низкий лоб, тронутый резкими морщинами, жестом неловкого актера потрясает шапкою в воздухе.

Еще более разителен второй кинопортрет. Лето 1917 года. Толпа офицеров и земгусаров качает Керенского. Рука взлетающего вверх «премьера» судорожно сжимает букет цветов, другая взмахивает офицерской фуражкой. Лицо выражает испуг и досаду; он беспокоится то ли за часы, портсигар и бумажник, то ли за жизнь.

Статисты, приглашенные для этого представления, перестарались: они мешают съемке, заслоняют плохо играющего «премьера» от кинокамеры. Кто-то по приказу кинооператора врезался в гущу толпы, что-то орет, указывая в сторону объектива, качающие спохватились, все еще цепляясь за ноги премьера, рванулись к объективу, но... тщетно. Соломенные «канотье», шляпки, спины, чесучовые пиджаки прорвались в кадр, заслонив «премьера» от глаза «великого немого». Еще фрагмент. Керенский снят у входа в Большой театр в Москве, где было созвано в августе 1917 года Государственное совещание.

Быстрой, деловой походкой государственного деятеля, чьи плечи отягощены заботами, Керенский проходит от автомобиля к порталу театра, поднимается по лестнице. За ним, вытянувшись, как на смотре, взяв «под козырек», шагают два адъютанта с дегенеративными лицами. Перед кинокамерой «премьер» на мгновенье задержался, как бы вспомнив о каком-то важном деле. Через плечо быстро, театрально, явно «для истории», Керенский бросает несколько повелительных фраз в пространство. Кто-то сломя голову бросился выполнять приказание. Керенский вошел в здание театра, и адъютанты рванулись за ним.

И внешний облик российского Кавеньяка и его походка, и жесты, и костюм, и самый дух эпизода у Большого театра воспроизведены впоследствии С. М. Эйзенштейном в фильме «Октябрь» («Восхождение Керенского по лестнице славы»).

VIII. ПО ГОРЯЧИМ СЛЕДАМ СОБЫТИЙ

Интерес зрителей к революционным событиям заставил предприимчивых владельцев киноателье пойти на риск и, обходя цензурные рогатки, создать несколько драм и полудокументальных фильмов на историко-революционные темы.

Петроградское кинематографическое т-во «Карпоносов и К°» выпустило фильм «Революционеры — борцы за свободу России», в котором были показаны эпизоды революции 1905 года и подлинные кинопортреты революционеров, вернувшихся из ссылки.

Сохранился плакат, в котором рекламируется фильм «Восстание Черноморского флота» («1905 год», или «Потемкинцы»), «съемки которого производились на Черном море. В съемке принимали участие войска и Черноморский флот». Весь сбор от картины «жертвуется в Одесский Совет Рабочих и Солдатских Депутатов».

Сенсационным выпуском считался и фильм акционерного общества «Г. И. Либкин» — «Государственный шантаж», разоблачающий царские следственные органы, которые спровоцировали накануне революции антисемитский судебный процесс против группы банкиров, миллионеров и сахарозаводчиков с целью вымогательства и шантажа. Фирма широко рекламировала фильмы «Темные силы» («Григорий Распутин») и «Азеф и азефовщина» об эсере Азефе, который состоял на службе в царской охранке. Большим успехом пользовалась серия исторических фильмов, обличающих династию Романовых.

Самым популярным произведением этого типа был фильм «Царь Николай II, самодержец всероссийский». Этот фильм не сохранился. В овальной раме на рекламном плакате шаржированно изображен Николай II в короне, со скипетром и державой, а позади царя, в глубине, видны виселицы с повешенными.

Кроме фильма «Царь Николай» выпущено было много киноагиток, в том числе «Царские опричники» («От золотых мундиров в арестантские халаты»).

Фирма «Киноальфа» рекламировала фильм «Ленский расстрел». Как во всех агитках 1917 года, игровые сцены монтировались с документальными кадрами. Фильм был поставлен по сценарию А. Н. Недыхляева режиссером Н. Салтыковым, который сам снимался в роли рабочего Петра, напоминающего Павла Власова из романа Горького «Мать». Снимал фильм оператор А. Левицкий.

Фильмы, выпускавшиеся по горячим следам событий, были, конечно, невысокого художественного уровня, но ценны в них многие документальные кадры, которые еще ждут своего исследователя.

IX. КАНУН ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Сколько ни старались кинематографические дельцы изгнать из кинодокументов дыхание нарастающей революционной бури, кое-что все-таки было снято.

Интересный документ эпохи — фильм о событиях 18 июня (1 июля) 1917 года.

Солнце залило горячим светом прямые, как стрелы, питерские проспекты, и на улицы, под лозунгами большевистской партии, под лозунгами Ленина, хлынула мощная демонстрация питерского пролетариата.

Крупно, на аппарат, плывут плакаты: «Долой 10 министров-капиталистов!», «Вся власть Советам!», «Долой войну!», «Хлеба и мира!»

Кадры, запечатлевшие нападение казаков на демонтрантов, не сохранились. Заправилы Скобелевского комитета постарались уничтожить, спрятать или продать заграничным фирмам кинодокументы июльских дней.

Расстрел июльской демонстрации был заснят.

Об этом свидетельствует Г. М. Болтянский, видевший фрагменты фильма и сохранивший в своем архиве фотографии, отпечатанные с кадра...

Были, надо думать, кинооператорами запечатлены хоть в какой-то части и события сентября — октября 1917 года. К сожалению, среди обнаруженных до настоящего времени кинодокументов этих кадров нет.

Кинодокументы 1917 года необходимо тщательно собрать, изучить, очистить от фальсификации, хронологически подобрать и смонтировать один или несколько историко-документальных фильмов.

Это дело чести советских кинодокументалистов.

НА КИЕВСКОЙ СТУДИИ имени А. ДОВЖЕНКО

На Киевской студии художественных фильмов имени А. Довженко сейчас напряженный творческий период.

Еще в феврале в ответ на обращение работников московской студии имени М. Горького общее собрание коллектива Киевской студии приняло обязательство, — развернув социалистическое соревнование, выпустить в юбилейном году один полнометражный фильм сверх 12 запланированных, один фильм-спектакль кроме 3-х плановых, подготовить 10 полноценных литературных сценариев до 25 декабря 1957 года.

Что же касается непосредственно встречи сорокового Октября, то к этой знаменательной дате на студии было решено выпустить 5 художественных полнометражных фильмов: «Правда», «Партизанская искра», «Хлеб» («Диктатура»), «Рожденные бурей» и «Крутые ступени».

Как выполняются взятые обязательства?

В конце марта был сдан фильм «Крутые ступени» (авторы сценария В. Золотаревский и И. Луковский, режиссер-постановщик С. Навроцкий), повествующий о жизни выдающегося украинского ученого Нарежного, о его приходе в революцию.

Съемочная группа «Рожденные бурей» (сценарий по книге Н. Островского написан Ю. Кротким, режиссеры Я. Базелян и А. Войтецкий) в середине марта завершила подготовительный период и выехала на натурные съемки в город Каменец-Подольский. Группа взяла на себя обязательство сдать кинокартину к 21 октября.

Фильм «Хлеб» по пьесе И. Микитенко «Диктатура», в основе сюжета которой — борьба пролетариата за хлеб против классового врага в деревне, ставит режиссер В. Лапокныш. Коллектив создателей фильма взял обязательство закончить работу над картиной на 10 дней раньше утвержденного срока и успешно справляется с намеченной программой.

Хуже положение с другими фильмами. Если заходит речь об основной, центральной задаче студии в юбилейном году, неизменно называется фильм «Правда» по сценарию А. Корнейчука и А. Левады. Студия должна была бы уже приступить к съемкам, но авторы затянули работу над сценарием. Для создания фильма остается срок, уплотненный до предела.

Серьезное опасение внушает и ситуация, сложившаяся со съемками фильма «Партизанская искра», по сценарию О. Гончара. Работа над этой картиной, предназначенной для широкого и обыкновенного экранов, идет уже давно. В середине февраля съемочная группа, которой руководят режиссеры А. Маслюков и М. Маевская, дала слово сдать основной вариант картины 25 октября, т. е. на 10 дней раньше установленного срока, а обыкновенный — 12 сентября вместо 20 сентября. А три месяца спустя, когда группа отсняла на 385 полезных метров пленки меньше, чем определено планом, дирекции студии пришлось констатировать, что под угрозой срыва не только новые, но и старые плановые сроки.

Однако студия имеет все возможности для того, чтобы пять названных фильмов к сороковой годовщине Октября были закончены. Нужна лишь бо́льшая организованность в работе — и обязательства будут выполнены. А иначе и не должно и не может быть.

В. КУЗНЕЦОВ

г. Киев

Кинолетопись ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ



ГРОБ С ТЕЛОМ В. И. ЛЕНИНА ОТПРАВЛЯЮТ ИЗ ГОРОК В МОСКВУ «Ленинская киноправда», 1925



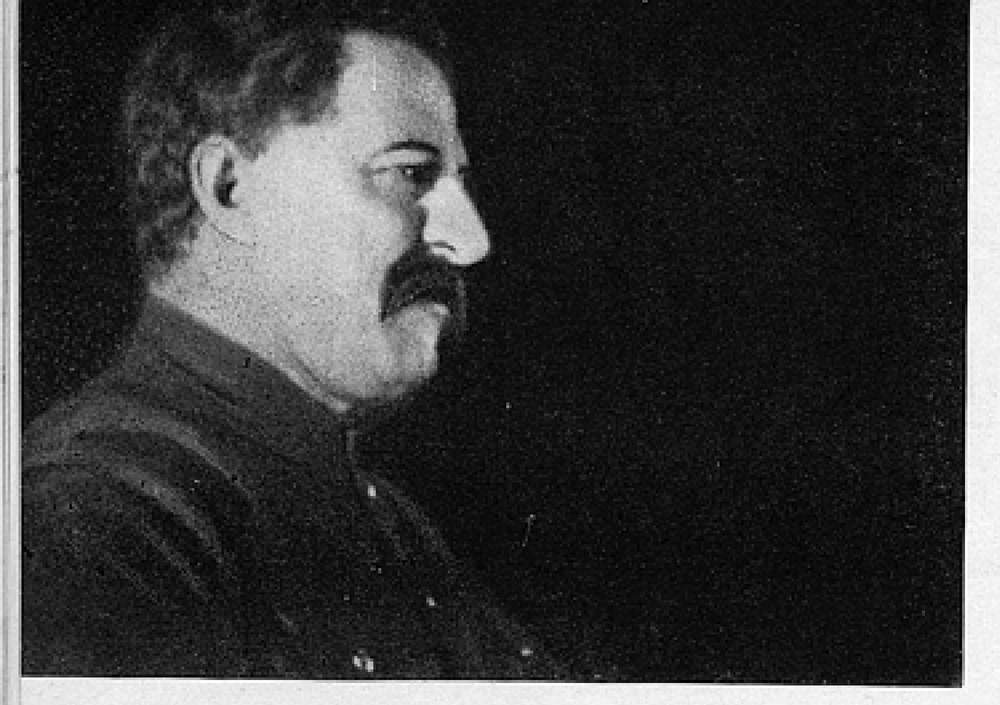
В. И. ЛЕНИН В ГРОБУ В КОЛОННОМ ЗАЛЕ ДОМА СОЮЗОВ. «Ленинская киноправда», 1925



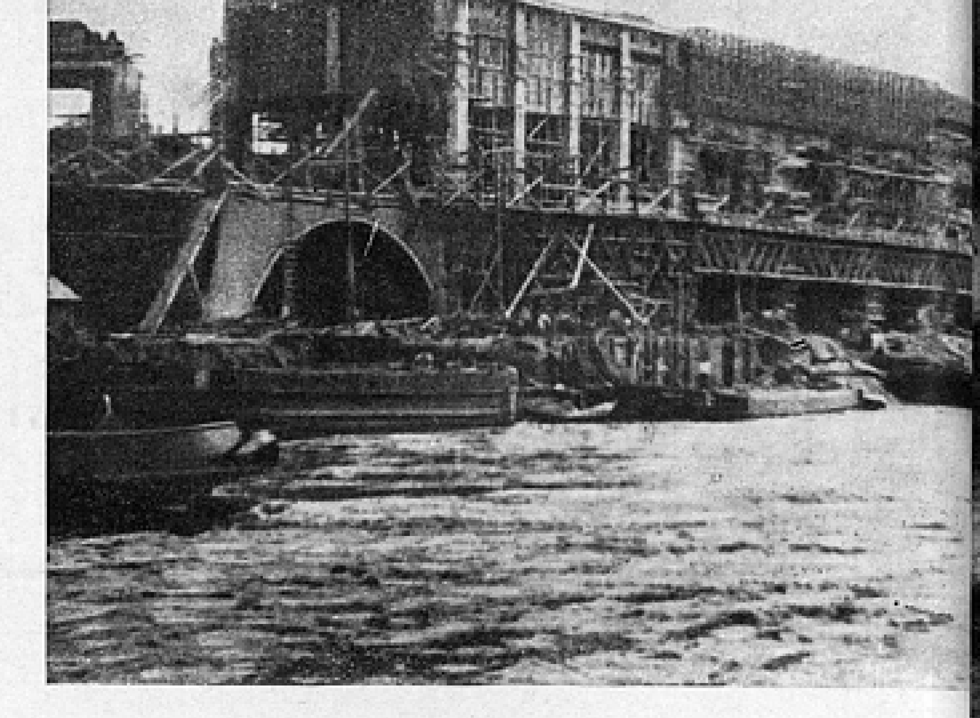
ДЕМОНСТРАЦИЯ В БАКУ ЗА РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЖЕНЩИН ВОСТОКА. «Шестая часть мира», 1926



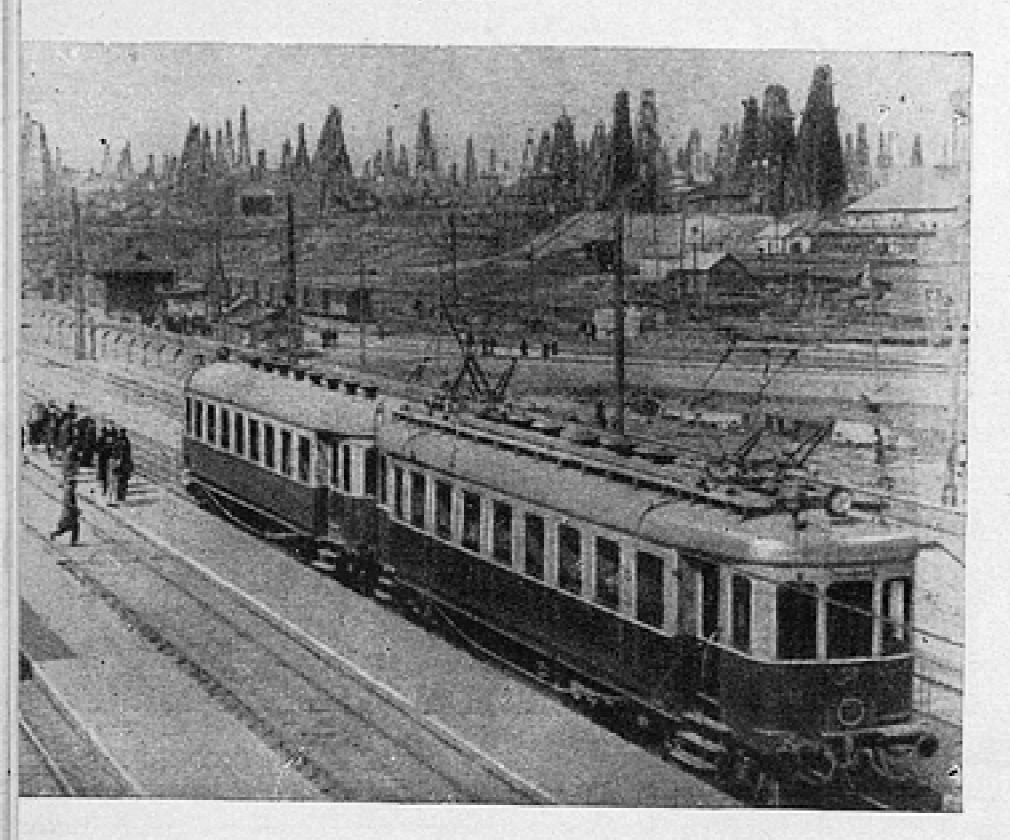
ДЕМОНСТРАЦИЯ В ОКТЯБРЬСКИЕ ДНИ 1925 ГОДА ПОД ЛОЗУНГОМ: «ВМЕСТЕ С ПАРТИЕЙ ВЫПОЛНИМ ЗАВЕТЫ ИЛЬИЧА!». «Ленинская киноправда», 1925



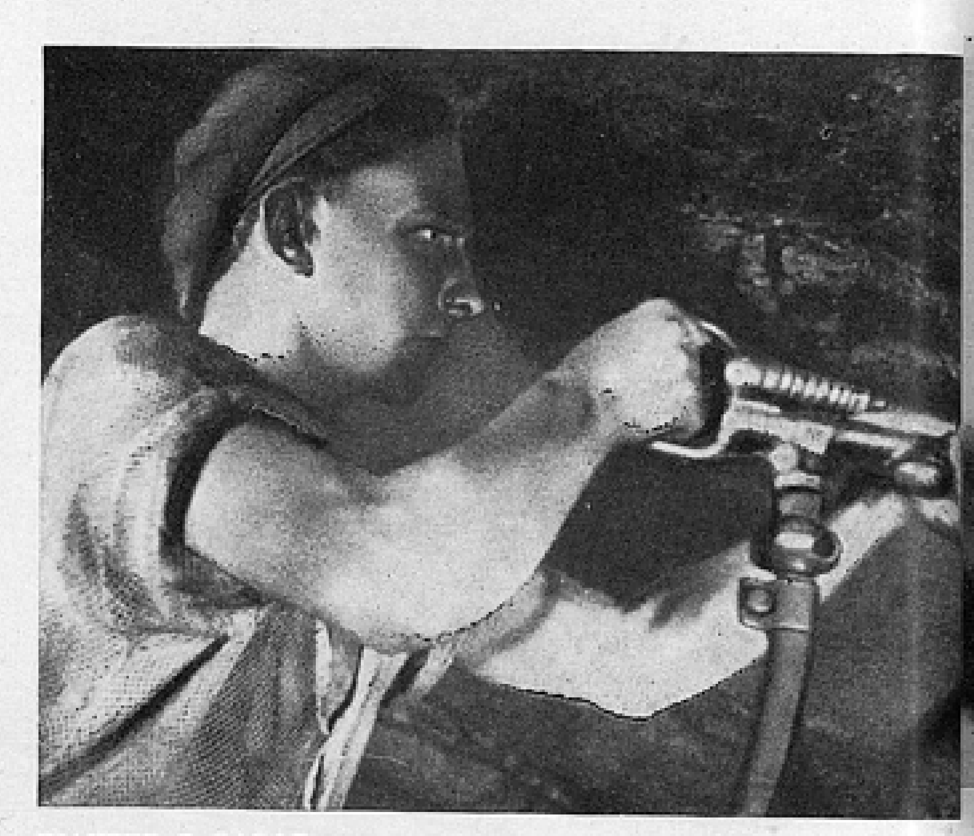
ВЫСТУПЛЕНИЕ СЕРГО ОРДЖОНИКИДЗЕ НА МИТИНГЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ПУСКУ МОСКОВСКОГО АВТОМОБИЛЬНОГО ЗАВОДА. «Новый АМО», 1931



СТРОИТЕЛЬСТВО ПЛОТИНЫ ВОЛХОВСКОЙ ГЭС. «Волховстрой», 1923



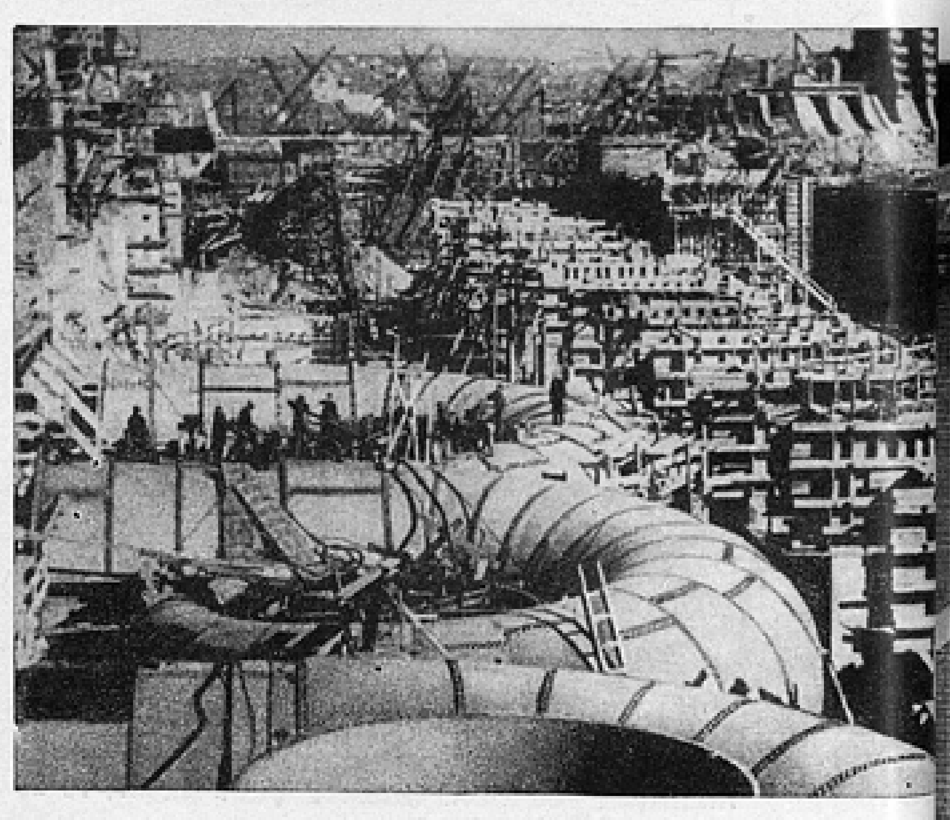
ПЕРВАЯ В СССР ЭЛЕКТРИФИЦИРОВАННАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА НА НЕФТЕПРОМЫСЛАХ В БАКУ. «Сегодня», 1930



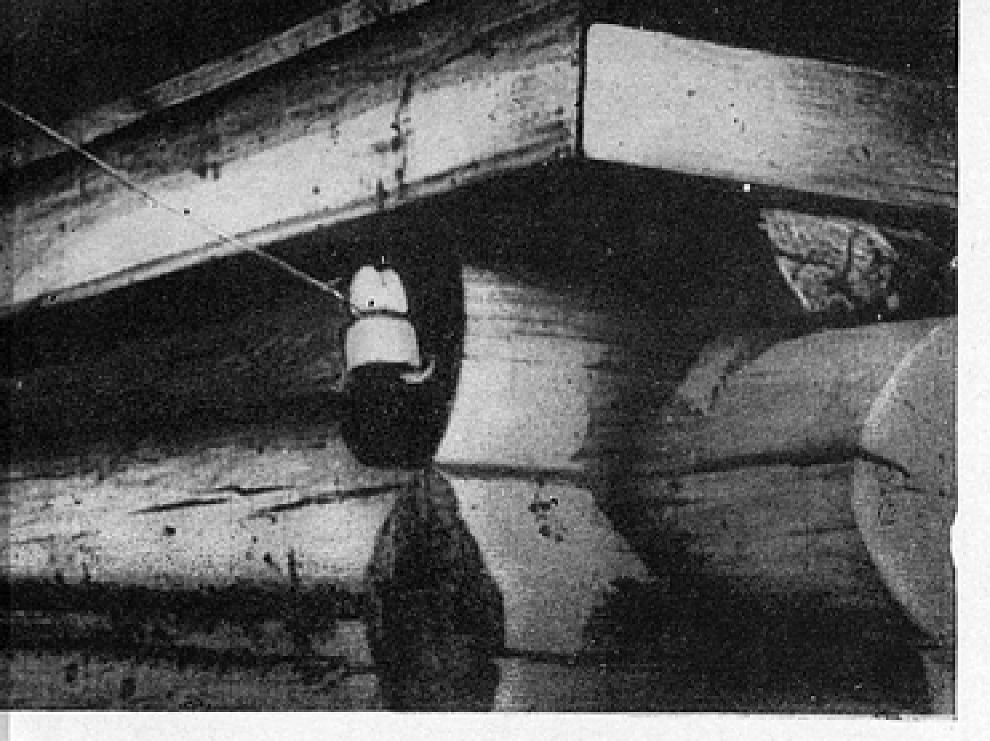
ШАХТЕР В ЗАБОЕ. «Всесоюзная кочегарка», 1930



СТРОИТЕЛЬСТВО КОМСОМОЛЬСКОЙ ДОМНЫ НА МАГНИТОСТРОЕ.
«Гордость 3-го, решающего — «Магнитострой», 1931



УСТАНОВКА ТУРБИН НА ДНЕПРОСТРОЕ.
«Последний кубометр», 1932



ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ДЕРЕВНИ. «Ленинская правда», 1925



ПЕРВЫЙ ТРАКТОР В ДЕРЕВНЕ. «Великий путь», 1927



ВЫСТУПЛЕНИЕ А. М. ГОРЬКОГО В СОВХОЗЕ «ГИГАНТ» САЛЬСКОГО ОКРУГА В ДЕНЬ УРОЖАЯ И КОЛЛЕКТИВИЗАЦИИ. «Совкиножурнал» № 61/240, 1929



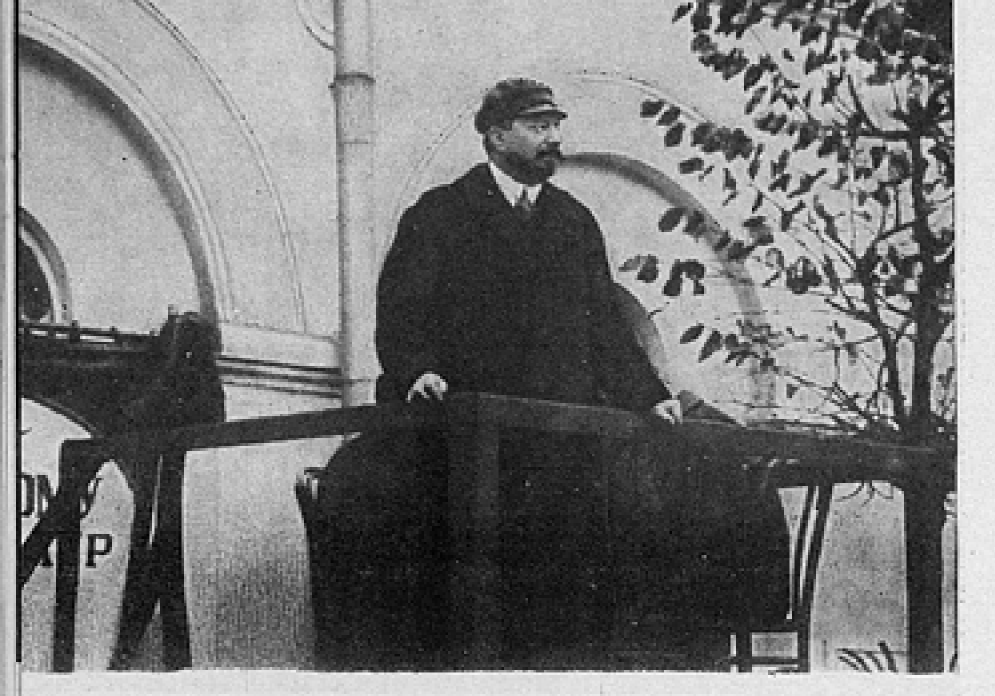
УБОРКА УРОЖАЯ НА ПОЛЯХ КОММУНЫ ИМЕНИ КАЛИНИНА НИЖНЕ-ВОЛЖСКОГО КРАЯ. «За урожай», 1929



ПЕРВЫЙ ОПЫТНЫЙ ТРАКТОР СТАЛИНГРАДСКОГО ТРАКТОРНОГО ЗАВОДА. «Гиганты рапортуют», 1930



КРЕСТЬЯНЕ НА СОБРАНИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ КОЛХОЗА. «Большевистская весна», 1930



ВЫСТУПЛЕНИЕ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО НА ОТКРЫТИИ ПАМЯТНИКА А. Н. ОСТРОВСКОМУ У МАЛОГО ТЕАТРА.
«100 лет «Малому театру», 1924



ВЫСТУПЛЕНИЕ М. И. КАЛИНИНА НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ 200-ЛЕТИЮ АКАДЕМИИ НАУК СССР. «200 лет Академии наук», 1925



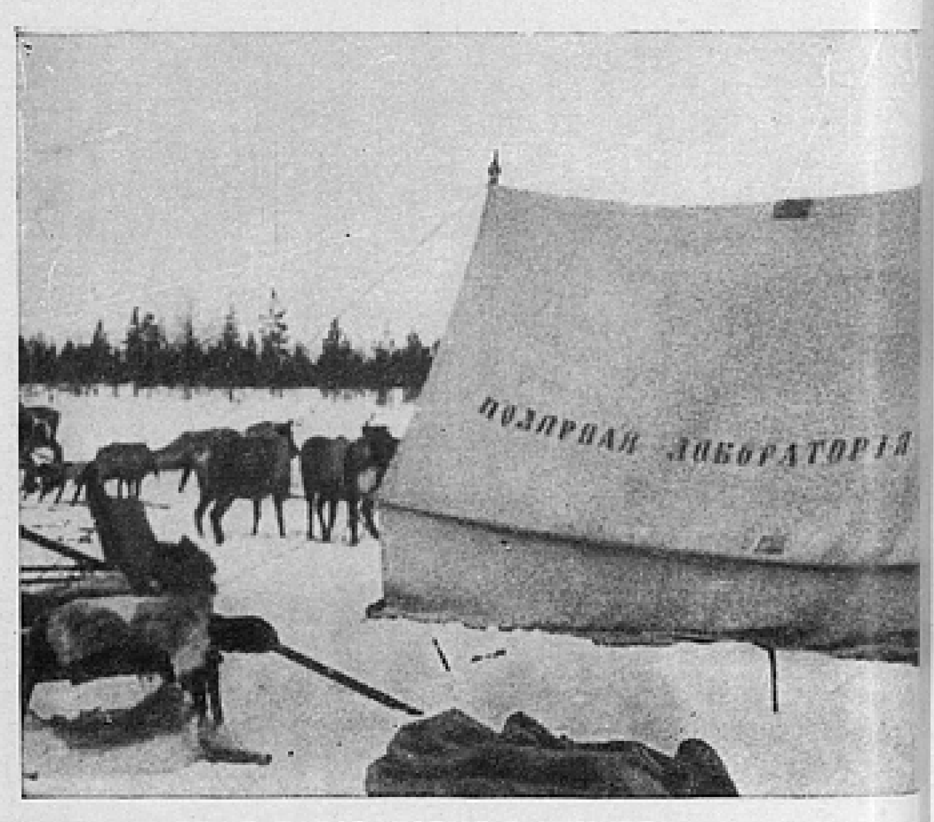
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ У МАЛОГО ТЕАТРА
«100 лет «Малого театра», 1924



АНГЛИЙСКИЙ ПИСАТЕЛЬ БЕРНАРД ШОУ В МОСКВЕ.
«Союзкиножурнал» № 43/387, 1931



ЛЕТЧИК Б. Г. ЧУХНОВСКИЙ ПЕРЕДАЕТ ИТАЛЬЯНСКИМ ЛЕТЧИКАМ РУЛЕВОЕ КОЛЕСО ДИРИЖАБЛЯ «ИТАЛИЯ»
«Подвиг во льдах», 1928



ВЕТЕРИНАРНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ В ТУНДРЕ.
«Шестая часть мира», 1926

Александр Аникст

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Вопрос о социалистическом реализме представляет собою не только художественную проблему. Это — проблема общественно-политическая, проблема идеологическая, связанная со всем комплексом вопросов, характеризующих социально-политическую борьбу в современном мире.

Борьба за социалистический реализм есть для нас продолжение той постоянной борьбы на идеологическом фронте, которую мы ведем против культуры загнивающего империализма, против всего того, что чуждо, враждебно нам в искусстве умирающего буржуазного общества. Упадочному, человеконенавистническому искусству империалистической буржуазии мы противопоставляем искусство жизнеутверждающее, которое правдиво отражает действительность, сознательно служит интересам народных масс в их борьбе за социализм.

Сейчас, в связи с идеологической экспансией американского империализма, эта борьба обострилась, и с нашей стороны требуется подлинная готовность дать отпор нашим идеологическим противникам, сделать все необходимое для закрепления уже завоеванного нами и для дальнейшего развития искусства по тому пути, на который оно вступило еще до революции и по которому уверенно пошло, когда социалистическая революция у нас победила.

Наш строй должен и может показать свою силу и свое превосходство над строем капиталистическим не только достижениями в области промышленности, материального процветания, но и в области культуры и искусства. Но, конечно, последнее решается не в области теории, а в художественной практике. Одного того, что мы теоретически обоснуем и докажем смысл, значение, превосходство социалистического реализма, как художественного метода, еще недостаточно для нашей полной идейной победы. Победить мы должны силой нашего искусства, его художественным расцветом.

Для того чтобы это произошло, искусству необходима помощь теории. Теория призвана сыграть очень большую роль, она должна многому помочь, особенно сейчас, принимая во внимание некоторые трудности, возникшие в развитии нашего искусства.

Прежде всего мы должны теоретически осмыслить накопленный опыт, оценить путь, пройденный нашим искусством. В этом отношении сделано очень мало.

Во-вторых, мы должны со всей трезвостью и прямотой оценить нынешнее состояние нашего искусства, отметив как его достижения, так и все то, что нас в нем не удовлетворяет.

Наконец, мы должны наметить перспективы дальнейшего развития искусства. На работников теоретического фронта ложится задача — помочь созданию теоретической платформы и программы дальнейшего развития нашего искусства.

Рассматривая проблему социалистического реализма, мы исходим из вполне определенных позиций. Первый и основной пункт нашей позиции состоит в том, что искусство социалистического реализма есть неоспоримый факт. На протяжении 40 лет развития советского искусства созданы значительные ценности во всех или почти во всех областях художественной деятельности, которые выросли на почве социалистического общества, отражают и выражают социалистические устремления народа, строящего новую культуру, новую жизнь.

Мы исходим из того, что теория социалистического реализма представляет собой не гипотезу, а теоретическую платформу, уже практически оправдавшую себя, находящую

подтверждение в значительном количестве фактов советского искусства.

Мы исходим из того, что понятие социалистического реализма не является чем-то надуманным, извне внесенным в наше искусство. Социалистический реализм закономерно вырос как результат всего развития мирового искусства, как результат развития нашего национального искусства. Впервые создано искусство, отражающее в художественных формах жизнь и сознание социалистического общества.

Мы исходим из того, что понятие «социалистический реализм» явилось обобщением уже существовавшей художественной практики советского искусства. Это понятие родилось не как предварение художественной практики, а именно как результат уже утвердившихся и признанных художественных фактов.

Если мы, с одной стороны, можем совершенно спокойно и с законной гордостью говорить о том, что у нас уже заложены основы нового искусства и положено начало новой теории этого искусства, — вместе с тем мы со всей ясностью отдаем себе отчет в том, что очень многое нас еще не удовлетворяет как в самом искусстве, так и в теоретической разработке вопросов, связанных с ним.

В последнее время для всех нас стало очевидно, что культ личности, действительно, имел очень тяжелые последствия для нашего искусства. Он привел в художественной практике к отступлениям от самого существа социалистического реализма, да и теория социалистического реализма стала пониматься и трактоваться подчас совершенно неверно.

Важнейшей причиной, заставляющей нас обратить серьезное внимание на разработку теории искусства, является состояние нашего искусства в настоящее время. Отдавая должное всем его предшествующим достижениям, мы сознаем и то, что советские художники в большом долгу перед народом. Искусство — в частности, кинематография, — как у нас правильно принято говорить, не отвечает возросшим потребностям народа, и важная задача сейчас заключается в том, чтобы помочь преодолеть это отставание искусства, поднять его на уровень великой эпохи.

В нашей действительности произошли очень существенные изменения, особенно ясно обозначившиеся в итоге XX съезда партии.

За годы развития советского социалистического общества культурное развитие сделало в нашей стране огромные шаги. У нас возникла новая художественная интеллигенция, которая едина в сознании своего долга перед обществом и перед народом, которая кровно связана со всем нашим обществом и с его направляющей, руководящей силой — Коммунистической партией, интеллигенция, которая вдохновлена стремлением внести свой вклад в строительство коммунизма.

В наших условиях основная масса деятелей искусства представляет интеллигенцию, стоящую твердо, прочно и непоколебимо на позициях социалистического мировоззрения, на позициях безоговорочной преданности Коммунистической партии, советскому правительству, социалистическим идеалам. Поэтому, говоря о принципиальных спорах и теоретической борьбе, которая имеет место у нас, мы должны иметь в виду, что она — то, что китайские товарищи очень мудро определили как «борьбу между своими». Это имеет существенное значение для всего духа теоретической работы, которую мы сейчас проводим. Задача, к которой нас призывает партия, — консолидация сил на идейной, принципиальной основе марксизма-ленинизма. Однако никому из нас нельзя дать право на монополию в смысле обладания единственно правильными, единственно верными представлениями о том, что означает теория социалистического реализма в нашем искусстве и каково должно быть ее применение.

Я думаю, что проверкой наших теоретических построений явится творческое применение их в искусстве. Правильность тех или иных положений лучше всего покажут успехи и неудачи художников. Тут мы сможем увидеть, где теория помогла им, а где мешала, сбивала с истинного пути. Победа тех или иных художественных принципов, тех или иных направлений в нашем искусстве проверяется оценкой народа, тем, что народ признает ценность произведений, воплотивших эти принципы.

Нам нечего бояться правды, мы можем открыто и смело ставить вопросы, связанные с развитием нашего искусства, потому что в основе своей позиции искусства социалистического реализма непоколебимы.

Нередко, когда у нас рассуждают о социалистическом реализме, то совершают ошибку, полагая, что есть некий твердый канон нашего искусства и что наше искусство будет всегда только таким, как оно оформилось, выявило себя в каких-то своих первых произведениях.

Но ведь мы не можем сомневаться в том, что и наше искусство будет расти по общим законам развития и что в наших условиях также будут появляться какие-то новые течения и школы. Это вопрос, имеющий не только теоретическое, но и практическое значение. Когда у нас возникают какие-то новые явления, часто мы оказываемся безоружными в оценке их, потому что считаем, будто в нашем искусстве может быть только одно течение и никаких отклонений от него не может быть.

За последнее время у нас обозначились следующие точки зрения на понятие социалистического реализма:

1. Социалистический реализм есть мировоззрение.
2. Социалистический реализм есть принцип художественного творчества.
3. Социалистический реализм есть стиль.
4. Социалистический реализм есть метод нашего искусства.

Я не согласен с И. Эренбургом, который считает, что социалистический реализм есть мировоззрение, по той простой причине, что мировоззрение не есть категория, определяющая специфику искусства и раскрывающаяся исключительно в искусстве.

Основой нашего мировоззрения является марксистско-ленинская философия, философия диалектического материализма, наше мировоззрение есть мировоззрение людей, стоящих на социалистических позициях.

Социалистический реализм, конечно, связан с марксистско-ленинским мировоззрением, но не тождествен с ним.

Определение социалистического реализма как принципа представляет собою, по-моему, один из вариантов понятия мировоззрения. Здесь речь идет о том, что социалистический реализм, как утверждал К. Симонов, выдвинувший эту концепцию, есть опять-таки мировоззренческая категория — это социалистическая позиция, определяющая отношение художника к действительности.

Эти два определения столь общи, столь широки, что они позволяют объединить под флагом социалистического реализма любые явления советского искусства, лишь бы они отвечали социалистическому мировоззрению. Их недостаток, однако, в том, что здесь нет никакой художественно-эстетической определенности; здесь принимается как социалистический реализм все — лишь бы мировоззрение художника было социалистическим.

Я думаю, что оба эти определения возникли не столько как результат очень тщательно продуманной системы взглядов на искусство, сколько как реакция на то понимание метода социалистического реализма, которое было у нас распространено и которое создавало ряд правил, норм, ограничений, сковывавших советских художников, вроде, например, процентной нормы положительных героев в произведении, нарушение которой трактовалось как отступление от социалистического реализма.

Если определение социалистического реализма как принципа и мировоззрения слишком широко, слишком расплывчато, не содержит в себе признаков, необходимых для выявления существа художественного направления, то характеристика его как стиля создает сковывающие моменты, делая обязательными какие-то художественные приемы, способы, формы.

Я считаю, что из четырех имеющих хождение определений социалистического реализма наиболеее правильно то, согласно которому социалистический реализм—метод.

История искусства показала, что, хотя существует большое количество разнообразных стилей (классицизм, романтизм и т. д.), вместе с тем существуют и определенные типы стилей. Понятие метода определяет тот общий тип творчества, который является основой для целого ряда исторически существовавших направлений искусства.

При всем том, что мы глубоко любим и высоко ценим наше искусство, было бы неправильно видеть его достоинство в том, что оно является новым типом творчества, которого никогда еще не существовало до нас. Наше искусство принадлежит к плодотворнейшему направлению в развитии искусства, которое наука определяет как искусство реалистическое.

На протяжении своего развития реализм проходит через различные этапы и стадии, постоянно изменяясь в соответствии с развитием общества. Одним из проявлений этого мощного течения мы и считаем социа-

листический реализм, который имеет несомненные черты общности с другими явлениями реализма. Но, как реализм новой эпохи, он имеет и существенные отличия от предшествующих школ реалистического искусства.

Метод в искусстве — это не сумма общеобязательных приемов и норм, но средство достижения творческих целей, путь, определяющий существо художественного направления.

Метод не существует как нечто оторванное от направления и стиля. Искусство социалистического реализма есть определенное, исторически сложившееся, изучаемое нами художественное направление, оно обладает определенным методом, который и составляет основу этого художественного направления.

Товарищи, которые вообще возражают против какого бы то ни было применения понятия метода к искусству, исходят из эмоционального ощущения, что понятие метода сковывает наше творческое развитие. Это происходит потому, что у нас в течение долгого времени некоторыми теоретиками метод понимался как сумма правил и форм, обязательных в искусстве. Сейчас от этого отказались, но из этого не следует делать вывод, что надо выбросить само понятие метода.

Я понимаю метод как отношение художника к стоящим перед ним творческим задачам. Художественный метод — это подход художника к жизни и способ обработки явлений действительности в процессе создания произведения искусства.

Мне кажется, что есть только два основных отношения художника к своим творческим задачам. Одно направление творчества заключается в том, что художник обладая определенным отношением к действительности, выработавшимся в процессе его жизненного опыта, всю свою художественную деятельность посвящает тому, чтобы выразить это свое о т н о ш е н и е. Действительность для него является только материалом, элементы которого он использует для того, чтобы выразить свой взгляд на жизнь, свои мысли, чувства и настроения.

Другой метод заключается в том, что художник, имея определенное отношение и представление о действительности, за основу берет самую действительность, к которой он как художник подходит, стремясь воспроизвести ее в своих произведениях наиболее полно и всесторонне, что, естественно, исключает как субъективизм, так и пассивный объективизм художника.

Не хотелось бы быть понятым так, что при первом методе, когда художник все силы дарования направляет главным образом на то, чтобы выразить свое отношение, — это предполагает, что он не знает действительности. Более того, художник может написать произведение, которое будет внешне реалистично, потому что в нем все элементы будут взяты из действительности, ибо любое творчество представляет собой комбинацию реально существующих элементов. Но там, где эта задача — выразить свое субъективное мировосприятие, свое суждение или свой идеал — является доминирующей, центральной, там мы имеем один тип искусства, а там где художник исходит из признания, пользуясь философским термином примата действительности,— имеем другой художественный метод. Этому не противоречит и то, что среди художников, которые пользуются вторым художественным методом — реалистическим методом, были люди, которые философски стояли на идеалистических позициях. В творчестве они тем не менее придерживались художественного метода реализма.

Эти два метода не оторваны друг от друга. Наоборот, в «чистом» виде они встречаются редко. Чаще всего, пожалуй, мы сталкиваемся с тем или иным сочетанием их, но одна из тенденций, как правило, будет преобладать.

Думаю, я не ошибусь, если скажу, что для нашего искусства, в соответствии с нашим мировоззрением, основным будет метод реализма, метод, который исходит из примата действительности, из необходимости всестороннего изучения ее.

Этот метод не является прямой аналогией нашего метода в философии, но он с ним связан общностью материалистического мировоззрения, которое охватывает все стороны нашей деятельности: научную, философскую, теоретическую и художественно-эстетическую.

Каковы самые основные черты реалистического метода? Прежде всего то, что художник исходит из реальной действительности, которую он стремится понять и отразить наиболее полным образом, определив свое отношение к ней.

Реалистическое искусство является художественным воспроизведением действительности, оно создает своими средствами картину мира, которая, не будучи фотографической копией, выявляет закономерности жизни.

Основу метода реалистического искусства, посредством которого достигается отображение и постижение действительности, а также выражение отношения к ней составляет типизация — типичные характеры и типичные обстоятельства. И в этом действительно, как указал Энгельс, самое существо реалистического метода.

Реализм как метод вовсе не представляет собою чего-то раз навсегда законченного. Художественный метод реализма все время исторически развивался.

Типизация характеров в античном искусстве уже является реалистической в своей основе. Но характеры античного искусства совершенно другие, чем у Шекспира. На эту разницу указывал Энгельс, когда писал Лассалю, что характеристика, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна и что в этом отношении следует учитывать значение Шекспира.

Мы знаем далее, что в художественном изображении характеров новый этап был создан реализмом XIX века. Бальзак открыл нам характер в его взаимоотношениях с социальной средой и показал, как общественные условия формируют и трансформируют характер. Русские классики реализма второй половины XIX века — Толстой и Достоевский — углубили художественное раскрытие тех внутренних процессов, которые происходят в характере, в психологии, мыслях и чувствах человека, достигнув непревзойденного пока мастерства в изображении всех сторон жизни человека.

В определенные моменты развития искусства на первый план выдвигается то одна, то другая из сторон основы реалистического метода — либо характеры, либо общественная ситуация.

Мне думается, что, как правило, в эпоху общественных переломов, когда нарождается новый социальный строй, новые социальные отношения, искусство сначала, естественно, фиксирует то, что раньше оформляется в жизни, а именно эти новые формы общественных отношений, и это композиционно получает отражение в ситуации.

Я никак не хотел бы быть понятым в том смысле, что считаю, будто наше искусство сейчас должно ограничиваться изображением «ситуаций». Я только хочу подчеркнуть то обстоятельство, что полное выявление тех новых форм жизни, которые родились в результате социалистической революции, требуют, как своего непременного условия, охвата всех возможных жизненных ситуаций и выявления тех из них, которые являются наиболее типичными, наиболее существенными, определяющими динамику эпохи.

Наше искусство даже эту часть своей задачи далеко не полностью выполнило: мы знаем весьма большое количество новых жизненных ситуаций, положений и конфликтов, возникших именно в нашу эпоху, в наших общественных условиях, которые искусством далеко еще не отражены.

Вместе с тем, конечно, наше искусство изображает человеческие характеры потому, что вообще жизнь общественного человека составляет основное содержание искусства.

Мы боремся за утверждение положительного героя в нашем искусстве. И ни для кого не секрет, что это является нашей самой трудной задачей.

Наше общее желание — увидеть в нашем искусстве героев, равных по глубине художественного раскрытия героям Шекспира, Бальзака и Толстого...

Будет интересно, если когда-нибудь создадут работу, которая покажет, как в истории искусства отразились подъем и падение человека в классовом обществе, ибо ведь это и есть именно существо той картины, которую дает нам искусство классового общества. Недаром великий основоположник социалистического реализма Горький одну из своих глубочайших по смыслу работ посвятил распаду личности в буржуазном обществе эпохи империализма.

Особенно важной, принципиально новой чертой нашего искусства является то, что оно отражает процесс восстановления личности при социализме, новое рождение человека в невиданных дотоле общественных условиях.

В нашем искусстве мы наблюдаем рождение нового героя. Вероятно, не случайно то обстоятельство, что в основном наше искусство пока создает и создало наиболее удачные образы героев эпических. Скажем прямо: сопоставляя сегодняшний реализм с классическим реализмом XIX века, мы замечаем, что характеры в наших произведениях

проще, менее сложны, менее внутренне противоречивы, чем в произведениях великих мастеров реалистического романа и драмы XIX века.

Но эта относительная простота не есть результат снижения человеческих качеств. Она есть, если правильно рассматривать этот вопрос, результат очень глубокого, принципиально нового явления в судьбах общественного человека.

Новые характеры, изображаемые нашим искусством, обладают эпической цельностью, целеустремленностью и силой. Это связано с самим характером нашей эпохи, которая является эпохой напряженной эпической борьбы миров.

Однако эта стадия развития характера в нашем искусстве является, я думаю, только первым моментом, потому что, конечно же, развитие социалистического общества, развитие новых форм жизни порождает такое богатство характера, которое, естественно, требует и других средств художественного изображения.

Здесь необходимо одно уточнение. Наше искусство создало ряд глубоких и сложных характеров, внутренняя противоречивость которых была обусловлена конфликтами периода борьбы между силами буржуазно-помещичьей и революционной России (например, Григорий Мелехов в «Тихом Доне»). Но ведь и в условиях победившего социализма сохраняется сложность характеров и взаимоотношений между людьми, обусловленная конфликтами и противоречиями внутри социалистического общества. В этом отношении перед нашим искусством еще стоят очень большие задачи. Но первые шаги в этом направлении уже сделаны как в литературе, так и в кино.

Вторая важнейшая особенность нашего искусства состоит в том, что оно отражает новое отношение личности к обществу. Предшествующее развитие искусства отразило процесс, когда постепенно происходило обособление личности от массы, от коллектива, в котором она жила, в искусстве развитого буржуазного общества это обособление перерастает в резкий антагонизм между личностью и обществом, и все буржуазное искусство развивается именно под этим знаком.

Наше искусство с самого начала намечает принципиально новый путь в изображении взаимоотношений личности и общества.

Человек предстает не как существо, противостоящее социальному организму, а, наоборот, как неразрывная часть его. Это не исключает возможности конфликтов и противоречий внутри социалистического общества. Но это новое социальное сознание, сознание человека, который ощущает не свою противоположность обществу, а, наоборот, свою неразрывную связь с ним, представляет важнейшую особенность, важнейшую черту того нового характера, который изображает социалистическое искусство.

Конечно, в сознании человека нашего времени есть много пережитков того прошлого, когда человек ощущал себя во враждебной ему жизненной среде, когда все общество он рассматривал как своего противника, а других людей как антагонистов. Отражение процесса преодоления этого и всех конфликтов, вытекающих из природы частнособственнического общества, составляет существенную черту нашего искусства на данном этапе его развития, и в этом отношении литературой, драмой, кинематографией сделано много интересного и принципиально важного. Отражая борьбу против пережитков капитализма в сознании людей, наше искусство утверждает социалистический гуманизм, который составляет жизнетворную основу социалистического реализма.

●

Никакое произведение искусства никогда не представляет собой только зеркала действительности,— оно всегда есть выражение определенного отношения к ней. Выразительная, экспрессивная, эмоциональная сторона искусства связана с самой его природой. Но об этом мы в своих теоретических рассуждениях об искусстве говорим меньше, чем следовало бы. Эмоциональное содержание искусства — не менее важная сторона, чем сторона социально-познавательная. Больше того, в некоторых видах искусства, в музыке, например, эта сторона играет первостепенную роль.

Уже в первые годы социалистической революции, эпоху необыкновенного подъема всенародного энтузиазма, когда во всех жило сознание грандиозности совершаемого социального переворота, когда людей глубоко воодушевила идея построения нового общества, наше искусство изумительно передало этот накал чувств. У нас есть ряд

явлений искусства, сила которых заключается в том, что они содержат в себе огромный заряд новых, смелых, больших революционных чувств, и этим они восхищают нас. Эмоциональное обеднение искусства, наблюдающееся в последние годы, заставляет насторожиться. Мы ощущаем в себе гораздо больший темперамент, страстность, чем герои, долженствующие изображать нас на экране, в романе или на сцене. Советский народ, строящий коммунизм, каждодневно проявляет чудеса трудового героизма. Сколько энергии, воли и целеустремленности видим мы в деяниях тех, кто беззаветно отдает свои силы строительству новой жизни! Это ли не благородный материал для искусства? Но писать и изображать это нельзя средствами натуралистического копирования.

Такой жизненный материал требует искусства эмоционально взволнованного, способного заразить людей трудовым энтузиазмом.

●

Особенностью упадочного искусства буржуазии является то, что распад личности отразился, в частности, в страшном измельчении чувств общественного человека. Наше искусство уже дало некоторые произведения, в которых мы видим большие, подлинно великие человеческие страсти. И думается, что нужно больше внимания обратить и в теории и в критике на эту сторону искусства, для того чтобы художественная деятельность обогатилась, восполнила тот пробел, который образовался из-за того, что в ряде произведений искусства многое чрезмерно «зарационализированно» и человек выглядит подчас существом мыслящим, рассуждающим, говорящим, но мало чувствующим.

●

Социалистический реализм окончательно оформляется в условиях, когда социализм сам становится реальностью. Но это не значит, что социалистический реализм рождается только тогда, когда в жизни утверждается социализм. Социалистический реализм вырастает как результат длительного общественного и художественного развития, и истоки его возникают еще в условиях классового общества.

На протяжении всей предшествующей эры реализм развивался вне непосредственной связи с социалистическими идеями. Не секрет, что некоторые выдающиеся художники-реалисты, чье творчество для нас является мерой и образцом реализма, иногда даже прямо объявляли себя противниками социализма.

До победы социалистического строя социализм в искусстве всегда отражался как мечта; социалистические идеи тогда выражались в искусстве в форме романтической по преимуществу вплоть до раннего Горького, который первую свою мечту о социализме выразил также в форме романтической. И только с началом социалистической революции, когда борьба за социализм становится непосредственной, живой задачей русского революционного рабочего движения, происходит слияние социалистической идеологии с реалистическим искусством.

Предшествующий период, когда социалистическая идеология обретала в искусстве, преимущественно в литературе, романтические формы, оставил нам великолепные образцы глубокоэмоционального искусства, которое выразило мечту, порыв, желанье отдать все силы за народ, борьбе за осуществление этой мечты. Все это в искусстве революционного романтизма получило прекрасное выражение, и мы еще недостаточно оцениваем в этой связи значение одного поэта, которого Карл Маркс высоко ценил, а именно, Шелли — первого великого поэта, стоявшего на социалистических позициях и создавшего именно в связи со своей социалистически-утопической идеологией гениальные художественные творения. Нигде революционный романтизм не проявлялся в такой великой и художественно законченной форме, как у этого гениального поэта.

Горький был первым большим художником, который совершил в своем творчестве соединение реализма с социалистическим мировоззрением, и в этом его грандиозная историческая заслуга.

В начале советского периода у многих художников было представление, что старое искусство надо также ломать, как ломали старую государственную машину, и построить новое искусство.

Наша партия решительно выступила против этих тенденций, против «пролеткультовщины», и в тот исторический момент огромную роль сыграл Горький, который, будучи первым пролетарским социалистическим писателем в нашей стране, вместе с тем по существу сыграл роль живого связующего

звена между новым искусством и искусством прошлого. Он осуществил это и теоретическими выступлениями и художественными своими произведениями.

Когда произошло осознание кровной связи нашего искусства с великими традициями прошлого, то это не было просто возвратом к старому. Оказалось, что революционный взрыв первых лет сыграл свою роль, обогатив наше искусство чем-то новым. Реализм, который стал рождаться в 20-х годах и получил развитие в 30-х годах, стал качественно новым не только в идейном отношении, но также в каких-то своих специфически художественных особенностях.

К середине 30-х годов произошло оформление социалистического реализма, как художественного метода, и это было закономерным результатом предшествующего развития советского искусства.

Реализм утвердился в результате стремления деятелей советского искусства осмыслить тот великий социальный переворот, который произошел в нашей стране. Превращение первых ростков революционного искусства в мощное всеобъемлющее художественное течение произошло не сразу, и не сразу родилось понятие социалистического реализма, которое стало лозунгом этого движения, определяя метод и основное направление художественной деятельности. Но, во всяком случае, этот лозунг не был никем навязан извне, и понятие «социалистический реализм» было единодушно принято всеми деятелями нашего искусства.

Сороковые годы были таким периодом развития нашего искусства, когда под влиянием культа личности социалистический реализм стал подчас пониматься искаженно и появлялись произведения жизненно неправдоподобные. Ряд произведений литературы, кино, драмы, живописи, скульптуры скомпрометировал наши великие идеи и те принципы, которые были утверждены ранее в прекрасных произведениях подлинных советских художников. Об этом надо говорить прямо. Закрывать глаза на это вредно потому, что всякого рода упрощение в этом вопросе не поможет по-настоящему преодолеть те недостатки, которые мешают развитию нашего искусства.

Но даже при том, что сороковые годы были отмечены появлением ряда произведений ложных и прежде всего антихудожественных, тем не менее неправильно говорить о полном перерыве традиций. Я уверен, что среди произведений, созданных в эти годы, особенно тех, которые связаны с Великой Отечественной войной и подвигами советского народа в борьбе за социалистическую Родину, есть много таких, которые продолжают лучшие традиции советского искусства.

Это относится и к литературе, и к музыке, и к кино, и к некоторым другим видам искусства.

●

Основное содержание нашего искусства — в художественном отражении социалистического общества. Все прошлое и будущее нами оценивается именно с позиций социализма, с позиций задач строительства коммунизма.

Но от нас требуется и другое: более точная научная характеристика того, что же отличает искусство социалистического реализма от прежнего реализма.

Мне кажется, что когда мы говорим о новаторском характере нашего искусства, то часто преувеличиваем значение того нового, что сделано в смысле чисто художественных средств и приемов в нашем искусстве.

Я думаю, что новое, внесенное нашим искусством, до сих пор связано в первую очередь с тем новым содержанием, которое создано социалистическим преобразованием жизни в нашей стране.

Наше искусство отражает построение нового общества. Само по себе это исторически столь огромно, что наши художники, скажем прямо, до сих пор еще не справились с задачей отразить все то новое, что внесено в жизнь социализмом. Не справились отчасти потому, что создали сравнительно мало новых художественных средств для того, чтобы это содержание воплотить.

Новое жизненное содержание, данное нашей эпохой, как мы видим, пока в основном еще укладывается в те художественные формы, которые были оставлены нам нашими предшественниками. Вообще надо сказать, что кардинальные перевороты в искусстве происходят гораздо реже, чем это может показаться. Конечно, каждый художник вносит что-то свое, новое, индивидуальное, но произвести полный переворот в выразительных и изобразительных средствах искусства не так-то просто. Это приходит в результате длительного накопления художест-

венного опыта, как следствие постепенного совершенствования приемов и средств искусства. Так, по крайней мере, выглядит это в истории искусств прошлого.

Если когда-то казалось, что Шекспир — это чудо, появившееся чуть ли не на голом месте, то теперь мы знаем до деталей, что мастерство этого великого художника вобрало в себя опыт не менее чем четырех веков развития английской драмы, не говоря уже об использовании некоторых традиций драматургии античной. То же самое мы видим в итальянском искусстве эпохи Возрождения. Великие достижения Рафаэля, Леонардо и Микельанджело покоились на прочном основании многовекового опыта и исканий художников. При этом летоисчисление этого опыта надо начинать даже не с Джотто, а ранее, опять-таки не забывая включить и то многое, чему итальянцы научились на образцах античного искусства.

Я не могу поэтому согласиться с теми нашими искусствоведами и литературоведами, которые полагают, что один только факт социального переворота в нашей стране уже сразу и непосредственно влечет за собой и коренной переворот в изобразительных средствах искусства. Изменения происходят, но, конечно, гораздо медленнее, чем этого хотелось бы некоторым теоретикам.

Несомненно, новаторский характер имеет, например, поэзия Маяковского. Нетрудно увидеть что, скажем, в жанре романа происходит возрождение героико-эпических мотивов, что особенно выразительно сказалось хотя бы в таком произведении, как «Железный поток» Серафимовича. Нечто подобное наблюдается и в драме, например в творчестве Вс. Вишневского. Но, как правило, я бы сказал, что в тех видах искусства, которые существуют давно, художественные открытия совершаются медленно и в масштабах, гораздо меньших, чем кажется некоторым теоретикам, которые желаемое выдают за свершившееся.

Иначе обстоит дело в новых видах искусства, прежде всего в области кино. Здесь действительно можно говорить об очень больших художественных открытиях. Это признано всем миром. Сошлюсь хотя бы на недавно переведенную у нас книгу Э. Линдгрена «Искусство кино», в которой весьма выразительно сказано о том грандиозном вкладе в развитие этого искусства, который был сделан С. Эйзенштейном, А. Довженко и другими советскими мастерами. Остается лишь пожелать, чтобы эта новаторская струя в наших искусствах ширилась и развивалась.

Что же касается вопроса о стилевых особенностях нашего искусства, то не следует торопиться с заключениями по этому вопросу по двум причинам.

Во-первых, наше искусство находится только на ранней стадии своего развития, и ему еще жить и развиваться в веках. Подвести все то, что сделано нашими художниками под определенную рубрику и сказать: вот социалистический реализм, и только это есть социалистический реализм — было бы опасно. Это сковало бы нашу творческую мысль.

Однако, с другой стороны, мы обязаны изучить то, что сделано, для того, чтобы правильно оценить, увидеть, в чем ростки дальнейшего развития нашего искусства, а что было лишь порождением определенного времени, пережитком и остатком старого. Нам нужно это изучить для того, чтобы лучше понять наше искусство во всех его особенностях, но отнюдь не для того, чтобы вывести из этого кодекс общеобязательных правил.

Во-вторых, мне кажется, мы должны внимательно следить за тем, что происходит в нашем искусстве сейчас, и, как критики-искусствоведы, должны содействовать тому, чтобы какие-то положительные элементы искусства прошлого, до сих пор не учтенные, какие-то завоевания зарубежного искусства, не оцененные нашей критикой, вошли бы в арсенал художественных средств советского искусства.

●

Оценивая творения художников с наших идейных позиций, мы ни в коем случае не можем и не должны забывать об эстетическом качестве и достоинствах произведений нашего искусства. Это — задача критики, оценивающей те или иные отдельные произведения. Но и наша теоретическая мысль должна больше работать над выявлением эстетических качеств и достоинств, больше разрабатывать эту сторону вопроса для того, чтобы и в критике мы были в этом смысле сильнее. До сих пор, к сожалению, у нас господствует критерий оценки произведений главным образом по их идеологической доб-

рокачественности. При этом нередко забывают о том, что правильная идеологическая концепция художника еще не является гарантией действительного художественного успеха. У нас был ряд случаев, когда критика выдавала патенты на социалистический реализм только за то, что идеологическая концепция художника была верной, игнорируя то обстоятельство, что в художественном отношении некоторые из таких произведений не выдерживали никакой критики и были ниже тех критериев, которые надо применять к искусству. Требования художественности, борьба за художественность, а в теории — большее внимание эстетическим качествам, также входят в наши задачи.

У нас наметились, я бы сказал, две тенденции — одна заключается в том, чтобы подчеркивать идейную, мировоззренческую сторону проблемы социалистического реализма. Другая — в том, что корень всего ищут в специфических художественных элементах, в приемах и формах искусства.

И та и другая тенденция в своих крайних выражениях привели бы нас на неправильный путь, потому что действительное решение стоящей перед нами проблемы заключается как раз в том, чтобы найти соответствие между очевидными для всех нас идейными основами нашего искусства и тем своеобразным, новым, что оно содержит как форма художественной деятельности.

В социалистическом реализме идеология революционного социалистического пролетариата составляет самую сущность, самую сердцевину этого нового искусства. Оно выросло не как результат открытия какой-то новой техники в области изобразительных средств — оно явилось как один из результатов прогрессивного социального движения, выражающего самое передовое общественное сознание эпохи.

Исходя именно из этого, я и думаю, что, говоря о методе нашего искусства, мы правильно называем его методом с о ц и а л и с т и ч е с к о г о реализма. Метод нашего искусства, конечно же, всем своим существом связан с социалистической действительностью, с стремлением постичь ее развитие и содействовать построению коммунизма.

Но ограничиваться рассмотрением только одного метода было бы неправильно. Изучение художественного процесса требует от нас многостороннего учета всего того богатства и многообразия содержания и форм, с которыми мы сталкиваемся в нашем искусстве.

Конечно, между методом и направлением всегда будут какие-то отличия, потому что метод содержит в себе самое существенное, самое общее, а в живом художественном процессе это общее всегда будет опосредствовано разными факторами.

Мне кажется, что в вопрос о стиле нужно внести вот какое уточнение. Изучая предшествовавшие художественные эпохи или художественные формации, мы можем определить, какой художественный метод являлся доминирующим в данной художественной формации, можем определить стилевые признаки, общие для данного художественного направления. Есть случаи, когда то или иное художественное направление по самой природе своей, в силу характера своей эстетики, поэтики, художественных принципов диктует определенные единые художественные приемы. И тогда, естественно, мы говорим о стиле как о чем-то очень жестко определенном для целой школы художников.

Скажем, такое художественное направление, как классицизм, дает пример того, когда между методом и стилем очень прямая, непосредственная связь, потому что в самой эстетике, в самой программе этого движения лежало требование подчинения определенным рационалистическим принципам творчества. И в другие, более отдаленные эпохи, когда не вырабатывали таких теоретических платформ, как в новое время, тем не менее существовал кодекс художественных правил, определявший и стилевые особенности. Но реалистическое направление в искусстве по самой своей природе всегда было таким, что открывало возможности для большого многообразия внутри данного направления.

Советских художников объединяет общий метод, но при этом не нужно ни в коем случае впадать в ошибку, предполагая, что их объединяет единство стиля. Я думаю, что в нашем искусстве, как мы это наблюдали и в реалистическом искусстве прошлого, мы будем иметь многообразие стилей, о чем и говорит платформа, которая была принята еще на Первом съезде Союза советских писателей. Это важно, потому что создает теоретическую предпосылку для борьбы за подлинное многообразие нашего искусства, которую мы ведем.

Сейчас, когда некоторые «теоретики» в зарубежных странах собрались хоронить социалистический реализм, мы переживаем начало нового этапа его развития. В разных видах искусства появляются новые талантливые произведения. Наше искусство переживает сейчас период, когда встают вопросы нового содержания и новой формы.

Социализм уже полностью доказал свою жизнеспособность, оправдал себя всесторонне. Он представляет собой незыблемую, несокрушимую силу. При этом, конечно, мы далеки от утверждения, что сделано все мыслимое как идеал.

В нынешних условиях, принимая во внимание исторические особенности развития нашего общества, утверждая социалистический реализм, мы должны иметь в виду именно реализм, т. е. такое отражение действительности, которое полно и всесторонне показывает реальное состояние, достигнутое нашим обществом.

Для чего это нужно?

Нам это необходимо, во-первых, для осмысления собственного исторического опыта, для осмысления сложившихся жизненных условий, для справедливой оценки того великого, нового, что создано социалистическим обществом. Вместе с тем нам это необходимо для того, чтобы ясно увидеть, что́ еще не сделано, от чего нужно избавиться в кратчайший срок.

Это необходимо не только нам, но и всему миру, ибо опыт советского общества имеет всемирно-историческое значение. Опыт наших достижений, наших недостатков имеет значение для всего мирового пролетариата, для всех тех, кто строит и будет строить социализм. Поэтому наше искусство обязано создать максимально правдивую картину подлинного развития социалистического общества на всех этапах его становления, раскрыв те трудности, которые были, и ту великую силу, которая помогла эти трудности преодолеть.

Наше искусство должно обладать такими эмоциональными качествами, которые помогут вдохновить поколения и народы идти по тому же пути.

Существо нашего искусства определяется социалистической идеологией, его социалистической направленностью. Наше искусство, как того хотел Ленин, действительно стало частью общепролетарского дела, стало действенной силой в строительстве нового общества и новой культуры, оно развивается под знаком все большего углубления его идейных основ. Оно проникнуто тем духом ленинской, коммунистической партийности, без которого искусство социалистического общества не может развиваться, потому что это искусство по самой своей природе требует активного вмешательства в жизнь, оно активно участвует в строительстве, которое происходит в нашей стране.

Наше искусство в этом смысле, конечно, не может называться просто реалистическим. Мы считаем эпитет «социалистический» принципиально очень важным и потому, что он отражает ту идеологическую позицию, которая характеризует художников нашего общества, и потому, что отражает основное содержание нашего искусства.

Для нас свобода отождествляется с понятием партийности. Мы должны завоевать и построить ту полную, прекрасную свободу, о которой веками мечтало человечество. Наше отношение к свободе не имеет ничего общего с анархическим пониманием свободы. В наше время, в наших условиях свобода — это есть свобода человека, сознательно отдающего все свои силы борьбе, которую ведут лучшие люди нашего времени за построение коммунизма. Поэтому для нас понятие свободы прямым и непосредственным образом связано с партийностью. Наша партийность — это и есть наша высшая свобода, это и есть наша отдача всех своих сил и способностей для того, чтобы построить прекрасный новый мир, мир абсолютно свободного человечества. И в этом деле наше искусство призвано сыграть свою роль.

ХРОНИКА КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВА

☆ В Ленинградском Доме актера ВТО состоялся общегородской вечер кинолюбителей. Были показаны фильмы, созданные к 250-летию Ленинграда: «Ленинград сегодня», «В ЦПКиО имени С. М. Кирова», «Петродворец». Автор этих фильмов — сотрудник музея истории Ленинграда М. Лайфман.

Фильм о балерине А. Вагановой и ее ученице Г. Улановой показал скрипач Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова С. Эпштейн. Были также показаны фильмы ярославских кинолюбителей «Вождь краснокожих» и «Тернии любви».

☆ Группа советских туристов в начале 1957 года посетила Индию. В составе группы находился профессор географического факультета Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена А. Гожев, который, проехав по Индии около пяти с половиной тысяч километров, снял полнометражный фильм «По Индии».

☆ Все более широкое развитие любительская кинематография получает среди студентов. Фильмы снимают студенты Московского государственного университета имени Ломоносова, географического факультета Ленинградского государственного университета имени А. Жданова, Ленинградского института киноинженеров, театрального института имени А. Н. Островского и других высших учебных заведений.

Студенты-москвичи сняли фильм о поездке на целину и несколько хроникальных короткометражек. Ленинградцы успешно работают над фестивальными сюжетами. В Политехническом институте имени М. И. Калинина снят игровой фильм «От девяти до двадцати четырех». Его сценаристами, режиссерами, актерами и дикторами являются сами студенты. Снимать фильм помогли старые кинолюбители М. Каше и И. Ставицкий. Картина рассказывает об одном дне в институте.

☆ Киносекция Ленинградского Дома ученых имени М. Горького Академии наук СССР начала регулярно выпускать киноальманах «Наука и жизнь на экране». Альманах содержит постоянные разделы: наука, новая техника, искусство, спорт. Среди корреспондентов альманаха — кинолюбители-ученые, инженеры, адвокаты, преподаватели, работники искусств, студенты. В первых номерах киноальманаха помещены сюжеты о подготовке к празднованию 40-летия Октября, об архитектурных памятниках города Ленина, об использовании кино в научной работе, стыковой сварке металла, обработке художественного стекла и т. п.

☆ В Ленинградском филиале Академии строительства и архитектуры создана группа кинолюбителей. Сотрудниками филиала Г. Байковым и Н. Егоровым снята киношутка о людях своего учреждения «Делай раз». Другой фильм посвящен созданию книги «Реконструкция и строительство Ленинграда в послевоенные годы», которая готовится к международному конгрессу архитекторов.

☆ Коллектив кинолюбителей создан в г. Ухта, Коми АССР. Начата подготовка к съемкам фильма о нефтяной и газовой промышленности этого далекого уголка нашей страны, о новом социалистическом городе, который вырос в тайге, о Дворце культуры нефтяников Севера.

☆ Артисты эстрады — кинолюбители Т. Птицына и Л. Маслюков создали интересный фильм о своих гастрольных поездках по Англии и кинокомедию «Нарзан — это сила». В кинокомедии снимались А. Райкин, А. Маренич, П. Емельянова и А. Шадрин.

☆ При лаборатории прикладной фотографии и кинематографии Академии наук СССР в Ленинграде создана центральная кинолаборатория любителей. Здесь проводится обработка снятой кинолюбителями города узкой пленки. Такие же лаборатории предполагается создать и в других городах страны

☆ В Москве в клубе туристов регулярно устраиваются просмотры новых любительских кинофильмов, проводятся консультации. Только за последний месяц состоялись показы звукового фильма инженера Г. Глаголева «Вокруг Европы», старшего научного сотрудника института географии Академии наук СССР М. Ляхова «В Бразилии».

☆ Недавно в продаже появились узкопленочные съемочные камеры АК-8 производства Германской Демократической Республики. В связи с получением этих аппаратов наряду с 16-*мм* кинопленкой получают распространение и любительские фильмы на 8-*мм* кинопленке.

Студенты Ленинградского государственного педагогического института, пользуясь этими аппаратами, снимают любительские фильмы.

☆ Широкое развитие получает детская самодеятельная кинематография. В Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького в Москве успешно работают первая пионерская киностудия и клуб юных кинолюбителей. Киностудия уже выпустила несколько кинофильмов, снятых юными кинооператорами. Сейчас снимается картина «Товарищ» и экранизируется рассказ Л. Н. Толстого «Филипок».

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

М. Туровская

ОБ ОДНОЙ КИНОНОВЕЛЛЕ

Мораль этого фильма до такой степени прозрачна, что так и просится в заголовок. Не мудрствуя лукаво, авторы назвали свою картину «Две жизни»*. Это — экранизация рассказа П. Нилина «Жучка». Рассказ этот, говоря по правде, не принадлежит к числу лучших в творчестве писателя. Казалось, и фильм должен занять свое место в ряду тех довольно многочисленных кинопроизведений, которые с успехом могут быть заменены какой-нибудь лекцией «о вреде алкоголя», отличаясь от них в лучшую сторону разве что своей краткостью. Вместо обычных полутора часов картина эта, сделанная по заказу телецентра, идет всего 50 минут.

Но, странное дело, с первого мгновения, когда Нонна Павловна — бывшая Настя,— соскочив в своем элегантном костюме и туфлях-лодочках с подножки поезда и кокетливо махнув попутчику, остается одна на пустынной платформе, вы уже не думаете о наивной дидактике сюжета. С первого мгновения вас обнимает настроение безотчетной и тревожной грусти, знакомое каждому, кто, как Настя, сходил с дальнего поезда на полустанке в тот смутный предутренний час, когда небо уже бледнеет, но еще словно бы медлит росистый летний рассвет, по-ночному остро пахнут травы, стоит в низинах туман и зябко прохватывает сыростью с полей.

Возвращение... Возвращение в родную деревню через двадцать с лишним лет. Возвращение к любимому, который уже давно стал чужим мужем — мужем сестры. Возвращение к сестре — единственному родному человеку на земле.

Возвращение к юности. Оно всегда и радостно и немножко печально, как бы счастливо или несчастливо, удачно или неудачно ни сложилась жизнь. И режиссер К. Воинов и актриса Л. Смирнова вовсе не хотят с первой минуты «разоблачать» Нонну Павловну — то бишь Настасью Пантелеймоновну. Искренна робкая неловкость, которую она, красивая женщина, вдруг ощущает в городском, неуместном и смешном здесь, общелкнутом костюмчике, на саженных каблуках. Искренна ее внезапная потерянность перед Филимоном — позабытым и незабытым. Искренна растроганная жалость к сестре Даше, такой, оказывается, немолодой и некрасивой, а ведь Даша — младшая!

И сразу, с первых кадров, это простое и понятное — пустынный полустанок и зябкий рассвет, возвращение и встреча — охватывают ощущением чего-то донельзя близкого, знакомого, жизненного. Картина вовсе лишена того профессионального щегольства, глянца, который у более опытных мастеров подчас придает вещи внешнюю законченность, но в то же время как бы отдаляет и отделяет ее от зрителя. Картина доверчива к зрителю и серьезна. События одного дня из жизни двух сестер, рассказанные без скучной нравоучительности, но и без зубоскальства, как будто придвинуты к нам вплотную.

«Две жизни» — первая работа К. Воинова в кино. Но, мне кажется, даже не зная его театрального прошлого, нетрудно угадать, что в кинематограф он пришел от сцены.

От театра — его пристальное внимание к актеру. Недаром с такой неторопливой тщательностью очерчено каждое из действующих лиц фильма.

Фильм этот — также первая работа оператора П. Сатуновского. И он заразился обостренным вниманием режиссера к человеку, к каждому движению его души. Пейзаж, например, — а по характеру картины он мог бы занять в ней большое и самостоятельное место, — не принадлежит к числу сильных сторон режиссера и оператора. Они как будто бы смотрят вокруг глазами горожан, видящих дорогу «вообще», деревню «вообще», еще не улавливая тех пленительных особенностей, которые создают неповторимую индивидуальность пейзажа так же, как и человека. И если мы чувствуем неуютную сырость деревен-

* Сценарий П. Нилина и Э. Миловой; режиссер-постановщик К. Воинов, оператор П. Сатуновский.

ского рассвета, то больше через физическое самочувствие актера, нежели через самый пейзаж. Быть может, в этом тоже сказывается театральное прошлое режиссера, еще не владеющего с той же свободой специфическими средствами кино. Но как бы чувствуя эту свою слабость, режиссер и оператор не злоупотребляют пейзажем. Они сосредоточивают наше внимание на актерах, на действующих лицах, на людях, на их судьбах.

В фильме всего три героя — Настя, Филимон, Даша. И, хотя действие его охватывает один только день, мы узнаем и прошлое и будущее этих людей. Это не показательная антитеза «хорошей» сестры и «плохой», «эгоистки» и «альтруистки». Это действительно история двух по-разному прожитых жизней, двух дорог, которые избирает человек.

Встреча сестер — первые слезы, первый поцелуй — и за обликом каждой из женщин брезжит ее судьба.

Даша. Да, судьба у нас с тобою разная. Вот ты и в девушках преимущество передо мной имела — старше была... И теперь опять же ты в превосходстве — моложе младшей сестры

Двадцать лет прошло, и опять преимущество на стороне Насти! Еще красивая, как говорится, хорошо сохранившаяся, по-городскому нарядная, она с чувством явного сожаления и тайного превосходства смотрит на младшую сестру. Да и надо ли удивляться, что Даша в своей застиранной бесформенной кофте, по-бабьи повязанная платком, со слезами радости на глазах выглядит почти старухой рядом с ней. Крестьянская тяжелая работа, четверо детей, муж, заботы... И Настя снова гордо выпрямляется в своем не к месту и некстати обтянутом костюме, на неудобных здесь высоких и тонких каблуках.

Портрет — самое сильное место в работе молодого оператора. Он охотно прибегает к крупным планам, и тогда первое впечатление оказывается приблизительным — вглядываясь в черты лица, мы угадываем то, чего не увидели издали.

Красивая? Да, конечно, Настя красивая. И статная. И веселая. Поглядите, как по-молодому отплясывает она вечером с гостями и напропалую кокетничает с мужчинами.





„ДВЕ ЖИЗНИ"

Но всмотритесь внимательно в ее лицо, заботливо сохраняемое с помощью кремов и притираний, когда, лежа на стогу, она рассказывает Даше о своей жизни. Не то беда, что пролегли морщинки у губ и у глаз. Беда, что глаза ее смотрят невесело и пусто. А вот у Даши, когда она сняла платок и оператор приблизил ее вплотную к нам, не такое красивое, как у сестры, но милое своим добрым и задумчивым выражением лицо, по-молодому мечтательные глаза. И оттого, что на одном лице, которое минутой раньше казалось нам молодым и красивым, мы видим глаза опустошенные, а на другом, показавшемся немолодым и некрасивым, живые и добрые, — как-то незаметно меняется наше представление о сестрах.

Автор сценария Павел Нилин отказался от того приема, к которому прибегнул Павел Нилин, автор рассказа, когда на вечеринке Настя вдруг чувствовала себя чужой, выключенной из разговора, коснувшегося местных колхозных дел. Там контраст жизни трудовой и жизни праздной был выражен с наивной прямолинейностью. В фильме мы почти не слышим профессиональных разговоров. И хотя по ходу действия упоминается, что Филимон — бригадир, а Даша — телятница, вовсе не их «производственные показатели» оттеняют убожество Настиной жизни, проведенной со случайными спутниками, на случайных заработках.

Бесспорно, что труд сделал и Дашу и Филимона тем, что они есть, дал им место в жизни и уважение к себе. Но автора сценария, в отличие от автора рассказа, волнуют не материальные результаты их трудовых усилий, а нечто гораздо более широкое и общее, даже общечеловеческое, которое встает за обычными будничными судьбами двух сестер. Вот почему рассказу Насти об ее прошлом как бы вторят воспоминания Даши, данные приемом наплыва.

И, если Настя, начавшая свою исповедь с искренней и горькой ноты, при виде Филимона хвастливо оттеняет в рассказе то, что ей кажется завидным,— легкие заработки, большие барыши в магазине в войну, — то в воспоминаниях Даши дурное и хорошее переплетаются так же тесно, как в жизни.

Автор и режиссер показывают рядом с Настиной неудачливой судьбой не какую-нибудь особенную удачливую, а самую обыкновенную, не очень легкую Дашину долю. Но именно оттого, что эта доля так обыкновенна, что в ней была и горечь военной разлуки и радость встречи, счастье и заботы материнства, тяжесть и вдохновение труда — все то, что наполняет и осмысливает всякую человеческую жизнь, — именно от этого кажется такой никчемной себялюбивая погоня Насти за счастьем.

М. Пастухова, играющая Дашу, нигде не становится по отношению к сестре в назидательную, а тем более разоблачительную позу. Но по тому, как от первого восторженного удивления «младшей» она переходит к почти материнской жалости, мы без режиссерской и актерской подсказки понимаем ее нравственное превосходство.

Опять-таки, в отличие от несколько прямолинейной нравоучительности рассказа, в сценарии Нилин осложняет встречу сестер едва различимым, но очень человеческим мотивом взаимной ревности. Каждая из сестер глядит на себя как бы глазами Филимона. И та неторопливая во внешнем выражении, скупая на словах упрямая сила, которая чувствуется в исполнении артиста Е. Буренкова, дает Филимону право рассудить двух сестер.

Для Даши он — муж, отец ее детей, человек, с которым, худо ли хорошо ли, пройдена бок о бок жизнь. Для Насти — не столько лирическое воспоминание юности, сколько «проба сил», бессознательная женская надежда. Надо видеть, с какой жадностью вцепились ее пальцы в его плечо, чтобы понять, как много надежд уже обмануло ее и как мало их впереди.

Но Филимон не потому так неотрывно следит за ней, что ищет черты прежней любимой им Насти. Он хочет понять, чем Настя стала. И когда из избы доносится ее бойкий говор — привычный говор спекулянтки, не упускающей случая разжиться даже на отдыхе продажей платков, — он со стыдом закрывает окно.

Нилин назвал свой рассказ «Жучка», потому что этим словом Филимон определяет Настю, тянущуюся «за сладким куском». Режиссер не пренебрег этим сравнением и даже ввел в начало символический эпизод, когда Настя на станции прикармливает какую-то бродячую Жучку. Наивная символика этого эпизода кажется ненужной в картине, которая гораздо точнее, хотя и шаблоннее, называется «Две жизни».

Последний эпизод, когда Филимон, успокаивая приревновавшую его жену, называет сгоряча Настю «Жучкой», и Настя становится невольной свидетельницей этого ночного разговора, принадлежит к числу лучших в фильме.

Не забыта ни одна жестокая подробность ее унижения — ни густо намазанное кремом постаревшее лицо, ни папильотки, делающие ее смешной и жалкой, ни поспешный, суматошный побег ночью через окно на шоссе, где можно встретить попутную машину до станции.

Так расходятся снова дороги сестер, чтобы больше не встретиться. И дело не только в том, что одна дорога прямая и честная, а другая — нет. Дело еще и в том, что «легкая» дорога Насти оказалась несчастливой. Потому, что Настя не взяла от жизни ни горя, ни радости, а Даша, прожившая свою скромную жизнь вместе со страной, как все, знала и горе, и радость, и любовь.

Сильная рука Филимона на Дашином плече — вот их общее будущее, в котором может быть всякое, но обязательно будет счастье.

А Настя? Настя, слава богу, забралась в кабину попутной машины и с заученной кокетливостью вынула пудреницу. Зазвучала было веселая полечка, под которую она танцевала на вечеринке. Но эта случайная попутная машина и незнакомый человек рядом, который «подбросит» ее до станции и поедет восвояси, — не такова ли была вся Настина жизнь, не такова ли будет она и дальше? И когда лейтмотив Насти сменяется мотивом Даши — протяжной

деревенской песней, — мы видим, как только что оживленно болтавшие спутники становятся вдруг чужими, как уходит связавшая их минутная близость и Насте остается только одиночество да убегающая под светом фар темная дорога...

Так кончается этот небольшой, но емкий фильм, который хочется назвать киноновеллой. Это своеобразный и, к сожалению, редкий жанр в нашем киноискусстве, которое предпочитает полнометражные киноповести или многосерийные кинороманы.

Я не могу не вспомнить здесь чеховские новеллы, которые наше кино, подобно древнему разбойнику Прокрусту, иногда насильственно растягивает до полнометражного фильма, не брезгуя при этом членовредительством. Ведь Чехов потратил всю жизнь на то, чтобы достигнуть почти невероятного лаконизма и простоты, чтобы научиться укладывать огромные жизненные явления в изящный и отточенный жанр новеллы. Зачем же идти вспять и болтливо пересказывать на экране до предела сжатую чеховскую прозу? Разве новелла не может остаться на экране новеллой и по объему и по средствам выражения? И разве не лучше, не плодотворнее обогатить кино чертами особой чеховской выразительности, нежели «обогащать» Чехова избитыми штампами кинематографа?

В. Азар

РОЖДЕНИЕ АНГЕЛА

В Свердловске постановкой кинокартины «В погоне за славой» * возродилась студия художественных фильмов. Отрадно, что опорой этого нового коллектива является молодежь и что среди участников фильма большинство — свердловчане. В добрый путь, друзья!

Надо сказать, однако, что первый фильм свердловчан — посредственный. Объясняется это, на мой взгляд, прежде всего, недостатками сценария Д. Василиу и Л. Рутицкого.

Уральский завод выпускает дефектные картофелеуборочные комбайны. Руководитель конструкторского бюро Шаповал предлагает усовершенствовать существующую модель. Талантливый инженер Арефьев считает такие полумеры напрасными и призывает проектировать новый комбайн. Однако его друг по армии и институту Егорычев берется за модернизацию машины. Арефьев пытается убедить Егорычева в нецелесообразности частичных усовершенствований. Но для Егорычева эта работа — лишь средство выдвинуться. Предложенная Егорычевым модернизация не удовлетворила директора завода, который предложил создать новую машину. Присвоив предложение изобретателя — механика МТС Точилина, — Егорычев предлагает проект нового комбайна. Но довести работу до конца он не в состоянии. Здесь на помощь ему приходит Арефьев — во имя любви к его жене Ирине. В конце концов Егорычев разоблачен. Арефьев и Точилин создают новый комбайн. Ирина уходит к Арефьеву.

Вот фабула фильма... Здесь затронуты многие жизненные проблемы, но решены они дидактично и упрощенно. Предпослав фильму эпиграф — «Да, жалок тот, в ком совесть не чиста», — авторы словно боятся, что зрители не поймут его, и назойливо объясняют, «что такое хорошо и что такое плохо»...

Характеры героев обнажаются уже в экспозиции. Они еще не тронулись в путь, но на каждом из них — маршрутная табличка...

Герой фельетона «Рождение ангела» И. Ильфа и Е. Петрова рассуждал так: «Я нашел выход. В конце концов положительный тип — это есть антипод отрицательного. Они — два полюса. Поэтому давайте подходить к положительному от отрицательного. Например, отрицательный тип пьет. Положительный — не пьет. Отрицательный лодырничает, положительный — ударно работает». По-видимому, этот совет учтен создателями фильма.

Егорычев (артист Ю. Саранцев) показан в фильме беспринципным карьеристом. Для него модернизация комбайна, проектирование новой машины — лишь ступеньки для восхождения к обетованному месту. «Ты понимаешь, что для меня значил этот проект? В министерстве в Москве обратили бы внимание, и мы могли бы вырваться из этой дыры». Так Егорычев характеризует сам себя. Все же его высказывания кажутся авторам недостаточно красноречивыми.

* Сценарий Д. Василиу и Л. Рутицкого; режиссер-постановщик Р. Гольдин; оператор О. Краснов, 1956 г.



„В ПОГОНЕ ЗА СЛАВОЙ“

атрибутами Арефьева являются чертежи, и нет конца «контрастам»...

Режиссер Р. Гольдин послушно следует методу авторов. Так, например, он показывает крупным планом грязные сапоги Арефьева и начищенные до блеска полуботинки Егорычева. Опять — контраст...

Артисты втиснуты в жесткие рамки схемы. Ю. Саранцеву нелегко найти оттенки в черной краске, отпущенной ему для портрета Егорычева. Все же он делает, как говорится, что может,— ищет различные проявления характера своего героя. Вот борется Егорычев со страхом, ожидая разоблачений, и вот пытается он насладиться мнимым своим триумфом, пытается уверовать в свою талантливость...

Всюду Ю. Саранцев трактует Егорычева как слабого человека — так понимает он сущность этого характера.

Егорычев. Ну, ты еще убедишься, что твой муж поталантливее многих других!..

Ирина. Неужели самолюбие это единственный стимул в работе?

Егорычев. Не знаю, не знаю. По-моему, главное — это результат, а благодаря чему он достигнут — неважно!..

Теперь уж зрителю абсолютно все ясно. Но, кроме того, Егорычев совершает преступление, присваивая идею механика-изобретателя. Он пожинает плоды чужого изобретения, а в день рождения произносит монолог, свидетельствующий о его наглости, цинизме и бахвальстве. Вместе с тем он предельно бездарен: украв идею машины, не может довести изобретение до конца. И всю злобу Егорычев вымещает на беззащитном конструкторе Олимпиеве.

Перед нами законченный мерзавец. Чтобы еще больше подчеркнуть порочность такого персонажа, авторы ставят рядом с ним Арефьева, следуя принципу: «Это — хороший человек, а тот — совсем наоборот!»

Образ Арефьева раскрывается главным образом в декларациях. Как запросто отказывается Арефьев от своего проекта: «Будем считать, что я ничего не делал, ведь то, что мы сейчас увидели, и талантливее и интереснее. Да. Это просто здорово!» И в любви Арефьев, не в пример Егорычеву, чист и привлекателен. Так — во всем: если Егорычев крадет изобретение Точилина, то Арефьев с увлечением помогает Точилину реализовать его изобретения. Если Егорычева мы часто видим с бутылкой, то

Роль Арефьева в исполнении Г. Юдина таит в себе не меньшие трудности. Задача, поставленная сценаристом перед актером, сводилась к тому, чтобы он постоянно объявлял зрителю: «вот Егорычев здесь так поступил, а Арефьев — наоборот!» Поскольку многие его поступки, как и действия других персонажей, лишены убедительной мотивировки, актер должен был искать изобразительные средства за пределами сценария. Надо сказать, что Юдин—Арефьев внутренне очень привлекателен — прямотой, честностью, трудолюбием; чтобы не превратить Арефьева в резонера, комментатора, актер находит кое-где интересные приемы раскрытия характера. Но, разумеется, возможности его ограничены — он оказался в таком же положении, как Н. Каташева в роли Ирины или К. Максимов в роли Олимпиева, чей образ, пожалуй, наиболее запоминается и кажется наиболее законченным.

В чем же главный просчет авторов фильма? Разве в действительности нет таких людей, как Егорычев, Арефьев? Конечно, есть. Задача произведения искусства — найти историю характера человека, мотивировку его поступков. Егорычев и Арефьев росли вместе. Вместе они прошли войну, окончили институт, вместе работают... Что же заставляет Егорычева идти на преступление? Психологически точного ответа на этот естественный вопрос картина не дает.

Одаренный, талантливый человек оказался хорошим, настоящим, а неспособный человек — негодяем. Содержательна ли такая концепция фильма?

Ю. Шевкуненко

ИСКУССТВО АДОЛЬФА ДЫМШИ

Длинной пустынной улицей увозит полицейский автомобиль Никодима Дызму... Куда? Страшно подумать! Быть может, в никуда. Во всяком случае, — это конец необыкновенной карьеры!

А вот начало. Безработный танцор Дызма находит на мостовой именной пакет. Находка приводит героя на великосветский бал. Безукоризненный пробор, хорошо сшитый фрак делают свое дело. И вот уже представительный господин пожимает Дызме руку: «Разрешите представиться: Антоновский, личный секретарь премьер-министра...». Голодного артиста больше интересует богато сервированный стол. Взгляд его скользит по яствам... Жадно накладывает он на тарелку порцию салата. Но вот салат на полу. «Не можете ходить поосторожнее! Черт возьми!» — гневно обрушивается артист на толкнувшего его Терковского.

Сановник посрамлен. Общество в восторге. «Какая-то важная персона!», — шепчут дамы, и вот уже сам полковник Вареда спешит чокнуться с «героем сегодняшнего дня». А дальше? Дальше головокружительный успех и ступени ввысь. Дызма — близкий друг и советчик зернового магната Куницкого, министра Яшунского, наконец он сам — председатель Земельного банка! Президент шлет к удачливому политическому деятелю своего представителя: «Президент надеется, что вы согласитесь сформировать новое правительство и возглавить его!».

С почтением смотрит на будущего диктатора великосветская толпа, ожидая ответа.

«Когда человек голоден... Давай! Что-ж... но премьер?.. Я еще честный человек!.. Забавляйтесь сами...», — пританцовывая, покидает «бледный Нико» зал.

Подобное не прощается. Длинная пустынная улица... Полицейский автомобиль... Конец карьеры.

Сатирическая комедия допускает преувеличения. Впрочем, дело не в преувеличениях. История знала подобные карьеры и подобные финалы. Не случайно политиканы, ищущие «сильную руку», в фильме «Необыкновенная карьера»* вспоминают Гитлера, Муссолини... и Польша 30-х годов предстает перед нами...

* Автор сценария Л. Старский, режиссер Я. Рыбковский, оператор В. Форберт; киностудия художественных фильмов в Лодзи, 1956 г.

Советский зритель знает артиста Адольфа Дымшу по фильмам «Мое сокровище», «Это дело нужно наладить». В новом польском фильме он играет Никодима Дызму.

А. Дымша, избежав близлежащих решений, сыграл сложного человека. Его герой не лгун и не честолюбец. Разве только совсем немного лгун — ровно настолько, чтобы не опровергать лжи, вокруг него воздвигнутой. Если совсем точно определить «зерно образа», сыгранного актером, — это человек, выкарабкивающийся из трудных положений. Все время выкарабкивающийся. В его речи почти отсутствуют определенные отрицающие или утверждающие интонации. Его «да» звучит как «но...», его «нет» предполагает «возможно»... Как угодно собеседнику. Это особенно отчетливо читается во взаимоотношениях с Куницким, Варедой. Подобная манера внушает уважение. За ней что-то чувствуется!

Этому рисунку роли помогает удивительная мимика актера. На очень подвижном лице Дымши

„НЕОБЫКНОВЕННАЯ КАРЬЕРА"





„НЕОБЫКНОВЕННАЯ КАРЬЕРА"

целая гамма чувств. Именно гамма, со всеми полутонами и нюансами. Сошлемся на короткий диалог:

Куницкий. Простите, вы, мне кажется, что-то знаете. Скажите мне... что хлеб — подорожает?

Дызма. Возможно...

И слово-то с многоточием, и интонация какая-то летучая, и на лице самые противоречивые чувства, как бы выражающие сложность «второго плана» внутреннего состояния актера. «Я бы, мол, мог вам много сказать, но не знаю, насколько имею право это сделать, и есть ли смысл в этом, и предположите сами, а я не буду возражать, если сами догадаетесь...» и еще очень много сложных и противоречивых эмоций отражается на лице актера перед произнесением одного-единственного слова «возможно», как бы вбирающим в себя весь этот сложный комплекс самочувствия.

Неудовлетворенный Куницкий бросается в лобовую атаку: «Да, это случится только в том случае, если зерно начнет скупать наше правительство».

Дызма. А-а кто вам сказал, что не начнет?

Фраза ни к чему не обязывает. Ее можно говорить вполне уверенно. И Дызма позволяет себе это. Попробуй, поймай его сейчас или через месяц.

Куницкий понял так, как ему было нужно, и вот уже родилось: «Это гениальная мысль!». Дызме ничего не остается, как согласиться.

Искусство мимики особенно проявилось в разговоре с американцем Коксом, когда, в ответ на пространные реплики иностранца, Дызма только полощет горло и понимающе, сочувственно, порой красноречиво кивает головой: мол, я все понимаю, и разделяю вашу точку зрения... Создается полное впечатление живого диалога в тот момент, когда Дызма не произносит ни одного слова.

Адольф Дымша импровизирует человеческое состояние и поведение соответственно актерской импровизации Дызмы в определенных предлагаемых обстоятельствах. Да, хорошего актера упустили в ресторане, отказавшись от услуг Дызмы! В этом наглядно убеждаешься, видя его виртуозно танцующим и поющим на балу.

На посту председателя Земельного банка мы видим Дызму, разыгрывающего строгого, требовательного, высокопоставленного чиновника. Это как бы новая роль непризнанного артиста и новые обстоятельства. В подобострастном поклоне склонились служащие, ожидая разноса от «начальства».

«Ах, ждете, — говорит всем своим поведением Дызма. — Получите». И на голову чинуш обрушивается каскад ругани, сопровождаемой позаимствованной у Вареды нехитрой мудростью: «У меня всегда так! В морду! За узду! Крепко! Крепче! Еще крепче!».

В этом куске отчетливо читается презрение к «сильным мира сего» маленького человека, который на короткие минуты получил возможность излить свою ненависть.

Но есть и другой Никодим Дызма в фильме, особенно близкий нам. Тихий и добрый человек, усталый и робкий, так и не сказавший Зуле о своем чувстве. Просто скромный и уже немолодой мужчина, волей печальных обстоятельств вынужденный играть в свете эту мерзкую и неблагодарную роль «деятеля».

Он стеснителен и застенчив, этот другой,— подлинный Никодим Дызма. Он оставил за дверьми великосветских салонов весь свой блеск и пыл, но он глубоко симпатичен нам, ибо мы видим простого человека без маски.

И именно в этих эпизодах прекрасный актер Адольф Дымша перешагнул жанр фильма и сыграл трагикомедию человека, которому не дано быть самим собой.

Игра Адольфа Дымши в роли Никодима Дызмы — подлинно высокое искусство.

Н. Кастелин

СРЕДСТВАМИ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ

Документальный фильм «Это не должно повториться» (немецкое название «Ты и другой товарищ»), выпущенный киностудией ДЕФА (ГДР), пользуется исключительным успехом как на его родине, так и далеко за ее пределами. В Германской Демократической Республике он с триумфом шествует по кинотеатрам городов и сел, демонстрируется в Англии, Франции, Голландии, Австрии, Италии и других странах.

Когда этот фильм начали показывать в восточной части Берлина, западно-германская пресса и радио попытались умолчать о его появлении. Однако молва о фильме широко распространилась и среди жителей Западного Берлина. Популярность фильма росла с каждым днем. И вот американская радиостанция РИАС наконец заговорила, обрушив залп клеветы и злобы на этот фильм, объявив его «жестоким, бесчеловечным документом» и призывая жителей Западного Берлина бойкотировать его.

После этого поток зрителей из Западного Берлина увеличился.

По признанию издаваемого в Западной Германии специального информационного кинобюллетеня, «это произведение показывает, что документальная кинокартина может иметь такое сильное воздействие, которое не могут оказать 10 художественных фильмов».

Фильм «Это не должно повториться» рассказывает о конце XIX и первой половине XX столетия, о двух мировых войнах.

Авторы показали, как капиталистическим магнатам Германии дважды удалось обмануть свой народ и втянуть его в истребительные войны. Фильм обличает заправил германского империализма — Круппа, Сименса, Тиссена и других, а также их марионеток — кайзера Вильгельма, Адольфа Гитлера. Показаны и те, кто противостоял поджигателям войны — Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Эрнст Тельман, рядовые бойцы рабочего класса. Кадры, взятые из иностранных хроник, в том числе американской, английской, французской, немецкой и советской, показывают сражения двух мировых войн,— в частности наступление немцев в 1941 году, бои под Москвой и Сталинградом.

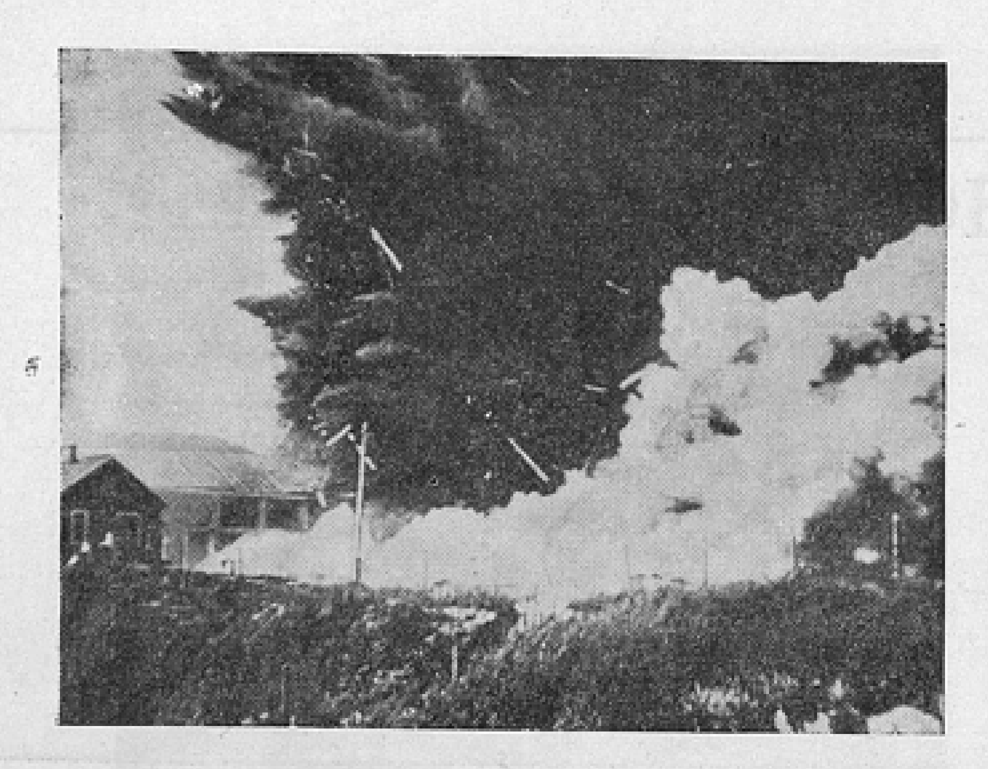
Однако нельзя успех фильма объяснить только интересом к этим кадрам самим по себе. Известно, что о второй мировой войне выпущено большое количество фильмов, созданных на документальных киноматериалах. Однако они не пользовались у зрителей таким исключительным успехом, какой выпал на долю этой картины. Бесспорно, успех этот обусловлен мастерством кинодокументалистов, создавших фильм.

Просматривая огромный материал кинохроники (свыше 1,5 миллиона метров пленки), режиссеры А. и А. Торндайк и работавший с ними Карл

„ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ"







„ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ“

Эдуард фон Шмитцлер отбирали наиболее выразительные кадры, исторически достоверные и эмоционально выразительные, используя консультации авторитетных специалистов и научных учреждений.

На основе этих материалов им удалось четко и правильно решить композицию и «драматургию» фильма. Эта работа заняла около двух лет. В процессе подбора материалов выяснилось, что некоторые существенные исторические события оказались не зафиксированными на кинопленку, и режиссеры смело, не взирая на установившиеся ранее догмы и каноны, «восстановили» эти факты. Пробелы кинолетописи режиссеры восполнили, прибегая к методам игрового кино, но придерживаясь основного принципа — восстановленный факт должен иметь абсолютную историческую достоверность. Они брали пожелтевшие архивные фото и как бы заставляли «оживать» их, вкладывая в уста героев те слова и реплики, которые действительно были произнесены ими. Так зритель увидел Фридриха Энгельса, выступающего на митинге в Берлине, и других исторических персонажей.

При отборе документального материала и «восстановлении» фактов авторы руководствовались единственно правильным положением: империализм породил две последние войны. Не народы, а монополии, обладающие фактической властью в капиталистических странах, развязали эти войны и два раза ввергли немецкий народ в страшную катастрофу. Теперь положение резко изменилось. Империалистическому лагерю противостоят мощные силы социализма, борющиеся за мир. Рабочие Германии не позволят обмануть себя в третий раз. Война не должна повториться.

И эта основная идея блестяще раскрывается в фильме во всех его эпизодах, от первого до последнего кадра.

Для того чтобы придать динамичность фильму, авторы мастерски использовали исторические документы. Приведем пример с книгой «Ежегодник миллионеров». Книга раскрывается, и из наплыва (комбинированный кадр) появляется портрет Берты Крупп, на который наплывает цифра «187 миллионов». Диктор произносит: «Берта Крупп. Что такое 187 миллионов? Что это значит?» И дальше — сменяющиеся кадры, на которых диктор раскрывает значение этой цифры.

Здесь поместья виллы «Хюгель», и угольные шахты в Рурской области, и металлургические, машиностроительные заводы, судостроительные верфи, показанные двойной экспозицией на фоне цифры «187». Все это блестяще иллюстрирует, что́ означают 187 миллионов, которыми владеет Берта Крупп.

Торндайки широко применяют мультипликацию и все технические средства, придающие динамику изобразительному материалу.

Так, выразительно подано рельефное изображение земного шара с превосходными мультипликационными приемами: наезды аппарата на Западную Европу, на колонии, вращающийся земной шар и другое. В результате зритель наглядно воспринимает весь процесс «передела» мира империалистами. Интересно также дана карта Тройственного Союза и Антанты с фигурными силуэтами солдат той и другой стороны, движущаяся диаграмма роста дивидендов...

Широко использованы повторы, как художественный прием. Вот эпизод разгона демонстрантов войсками кайзера в Галле в 1910 году, когда Вильгельм начал подготовку к первой мировой войне. Проходят годы... Берлин 1 мая 1929 года. Демонстрация рабочих. Полицейские разгоняют демонстрантов, и диктор произносит: «Как эти картины похожи одна на другую!» Следует поворот кадра, и мы вновь видим кинодокументы, относящиеся к разгону Галльской демонстрации 1910 года, которые видели в начале этой картины.

В последней части фильма показаны немцы в Западной Германии, марширующие с винтовками на плечах. Диктор произносит: «И опять ничему не научились, и опять это простодушие через 15 лет после Сталинграда. Ведь уже дважды начиналось так». Вслед за этим перед зрителем мелькают уже знакомые кадры: 1912 год — маршируют немцы, 1927 год — проходят мимо аппарата немецкие солдаты, 1936 год — маршируют немцы. И вот 1956 год — стоят немецкие офицеры, проходят мимо аппарата демонстранты, и диктор заключает: «И снова «хайль» во имя барышей! Опять союз «Стальной шлем».

Бесспорными достоинствами режиссуры являются четкий монтаж, смелые переходы от одного эпизода к другому — яркие и броские, иногда логически вытекающие один из другого, иногда резко контрастные.

Вот мы видим кайзера, слышим его речь: «Я принес себе военную присягу, что сделаю все, чтобы штыки и пушки остались в бездействии». И диктор поясняет: «Это слова кайзера». И сразу же мы видим кадры марширующих войск на площади, парад войск, стрельбища. Диктор комментирует: «А это его дела».

В огромном изобилии документального киноматериала мы ясно ощущаем истинно художественное решение ряда эпизодов, подлинную образность и страстную публицистичность.

Очень удачен текст к фильму: его лаконичность сочетается с глубоким осмыслением изобразительного материала.

Иногда текст звучит «активно» и непосредственно обращается к зрителю, например в эпизоде, показывающем безнадежное сопротивление немцев в последние дни войны.

Бои развертывались уже недалеко от Берлина, каждому было ясно, что Германия проиграла войну и все-таки немцев силой заставляли сопротивляться и бесцельно отдавать свои жизни. На экране — горящие дома, стреляющие и падающие солдаты, груды убитых. На крупном плане — труп убитого немецкого солдата, валяющийся на развалинах. И мы слышим голос женщины: «Погиб в последний час. За что?» Этот вопрос, обращенный к зрителю, как бы подводит итог бессмысленной гибели тысяч и тысяч обреченных немецких солдат.

Хороша в фильме и музыка — то зловещая, там, где мы видим кайзеровские войска или легионы «Стального шлема», то оптимистическая, революционная, где на экране появляются силы сопротивления — борцы за свободу и мир.

Мы не можем, к сожалению, уделить необходимого внимания кинооператорам — их было очень много. Фамилии многих неизвестны. За десятилетие кинокадры, снятые ими, пришли в технически негодное состояние, и нам бы хотелось только отметить большую работу, которую провела киностудия ДЕФА по реставрации этого уникального материала.

Творческий коллектив работников ДЕФА, создавший кинофильм «Это не должно повториться», заслужил искреннюю благодарность зрителей всего мира.

КИНОЛЕКТОРИЙ «НАУКА И ЗНАНИЕ»

В кинотеатре «Наука и знание» проведен научно-популярный кинолекторий, организованный Московским городским отделением общества по распространению политических и научных знаний, управлением культуры Моссовета и Московской студией научно-популярных фильмов.

В течение месяца каждый четверг в кинотеатре устраивались сеансы, состоявшие из лекции и демонстрации фильма на различные научные темы.

Большой интерес вызвала лекция режиссера А. Згуриди о киносъемке диких животных. После лекции был показан новый цветной фильм Згуриди «В Тихом океане».

Следующая лекция была посвящена миру атомов, после нее был показан научно-популярный фильм «Будущее начинается сегодня» (режиссер Б. Альтшулер).

Об авиации завтрашнего дня прочитал лекцию подполковник Б. Добровольский. На этом сеансе демонстрировался фильм «Противоатомная защита населения» (сценарий С. Ионова, режиссер Г. Мельник).

Работа кинолектория завершилась встречей зрителей с творческими работниками Московской студии научно-популярных фильмов, в которой приняли участие режиссеры Т. Вульфович, Н. Курихин, сценарист Д. Радовский, операторы Н. Прозоровский, Ю. Разумов, Е. Покровский, В. Пустовалов. На вечере были показаны научно-популярные фильмы «На оленях и плоту», «Пик Победы», «Старт в стратосферу».

Судя по многочисленным отзывам зрителей, лекторий прошел с большим успехом. Администрация кинотеатра получила ряд заявлений от зрителей с просьбами продолжить кинолекторий и выпустить абонементы.

Творчество актера — наименее изученная область кинематографии. Реже чем все другие участники создания фильма актеры освещают в печати историю рождения и формирования художественного образа, специфические особенности своего творческого труда.

Поэтому мы охотно предоставляем страницы журнала Н. Черкасову, подробно изложившему историю рождения и воплощения одной роли — роли Дон-Кихота в фильме, поставленном Г. Козинцевым по сценарию Е. Шварца.

Н. Черкасов

ИСТОРИЯ ОДНОЙ РОЛИ

1. МЫСЛИ ВСЛУХ

По предложению Всемирного Совета Мира в январе 1955 года прогрессивное человечество отметило 350-летие со времени выходы в свет первого тома великой книги испанского народа — романа Мигеля де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанчский».

Скорбная фигура центрального героя романа, безумного идальго из Ламанчи, в воспаленной голове которого родилась благородная идея всем делать добро и никому не причинять зла, всегда вызывала сочувствие у читателей. Худая фигура рыцаря, сидящего на тощей кляче в старинных латах. с копьем и щитом в руках, и рядом с ним тучная фигура оруженосца Санчо Пансы — бедняка-крестьянина, сидящего на осле, всегда вызывали улыбку у взрослых и взрыв восторга у детей.

Эти центральные фигуры романа остались вечно живыми творениями мировой литературы. До современного читателя уже не доходит пародия на рыцарские приключения и высмеивание рыцарских романов того времени, нас прежде всего волнует то глубокое содержание, которое вложено автором в центральные образы героев — Дон-Кихота и Санчо Пансы.

Возвышенный, честный и смелый гуманизм Дон-Кихота, его стремление превратить железный век, в котором он совершал свои безнадежные подвиги, в век золотой, в век справедливости и свободы, его фанатизм и самоотверженность в заступничестве за обиженных и угнетенных всегда вызывали и вызывают восхищение читателей.

Бедняк Санчо Панса, ослепленный мечтой о богатой жизни, несмотря на свою трезвость и мудрость, настолько уверовал в фантастические идеи своего господина, что пошел вместе с ним на все приключения и тяжелые испытания, стал не менее одержимым, чем его господин, и вместе с ним искал справедливости и свободы.

В великом романе звучит вера в человека, в его силы, в возможность создания новой, справедливой жизни на земле.

В духовной жизни нашей страны книга Сервантеса заняла одно из почетных мест среди других памятников мировой литературы.

Гениальный роман нашел свое отражение в изобразительном искусстве — в графике, живописи, скульптуре, в театре как в оперном, так и драматическом и балетном, и, наконец, в кино. Советские люди, чествуя любимую книгу, чествовали мужественный и стойкий испанский народ, который дал миру Сервантеса.

Меня лично эта юбилейная дата волновала особенно потому, что в моей творческой биографии мне неоднократно приходилось надевать на себя костюм и латы Рыцаря Печального Образа. Прежде всего надо было иметь рост в 191 сантиметр при весе в 70 килограммов, чтобы у моих режиссеров и педагогов возникала мысль подобного рода. И это обстоятельство заставило меня еще в юные годы дважды «перевоплощаться» в образ благородного идальго из Ламанчи.

В первом случае это было в бывшем Мариинском театре в сезон 1918/19 года. Мне, как статисту, поручалось в ряде спектаклей оперы Массне «Дон-Кихот» (с участием Ф. Шаляпина) появляться на несколько секунд в глубине сцены на белом коне, мчащемся на мельницу. В этом спектакле я дублировал исполнителя главной роли — Федора Ивановича Шаляпина.

Во втором случае, в Студии молодого балета в Ленинграде в 1922 году, в спектакле «Дон-Кихот» Минкуса мне была поручена главная роль. Средствами пантомимы и условного балетного жеста вместе с остальными участниками спектакля я пытался вскрыть его смысловую сторону.

Значительно позже, в 1926 году, после окончания театрального института, я был принят в труппу Ленинградского тюза, и мне была дана главная роль в талантливой пьесе А. Бруштейн и Б. Зона «Дон-Кихот» — пьесе, предназначенной для детей среднего возраста.

В 1941 году в театре имени Пушкина была премьера трагикомедии М. Булгакова «Дон-Кихот» с моим участием.

И вот, наконец, мне стало известно, что в связи с знаменательной датой у советских кинематографистов родилась идея постановки «Дон-Кихота» в кино, что фильм будет сниматься на киностудии «Ленфильм», что разработка сценария поручена писателю Е. Шварцу, постановка фильма — режиссеру Г. Козинцеву и что главные роли будут поручены мне и Ю. Толубееву.

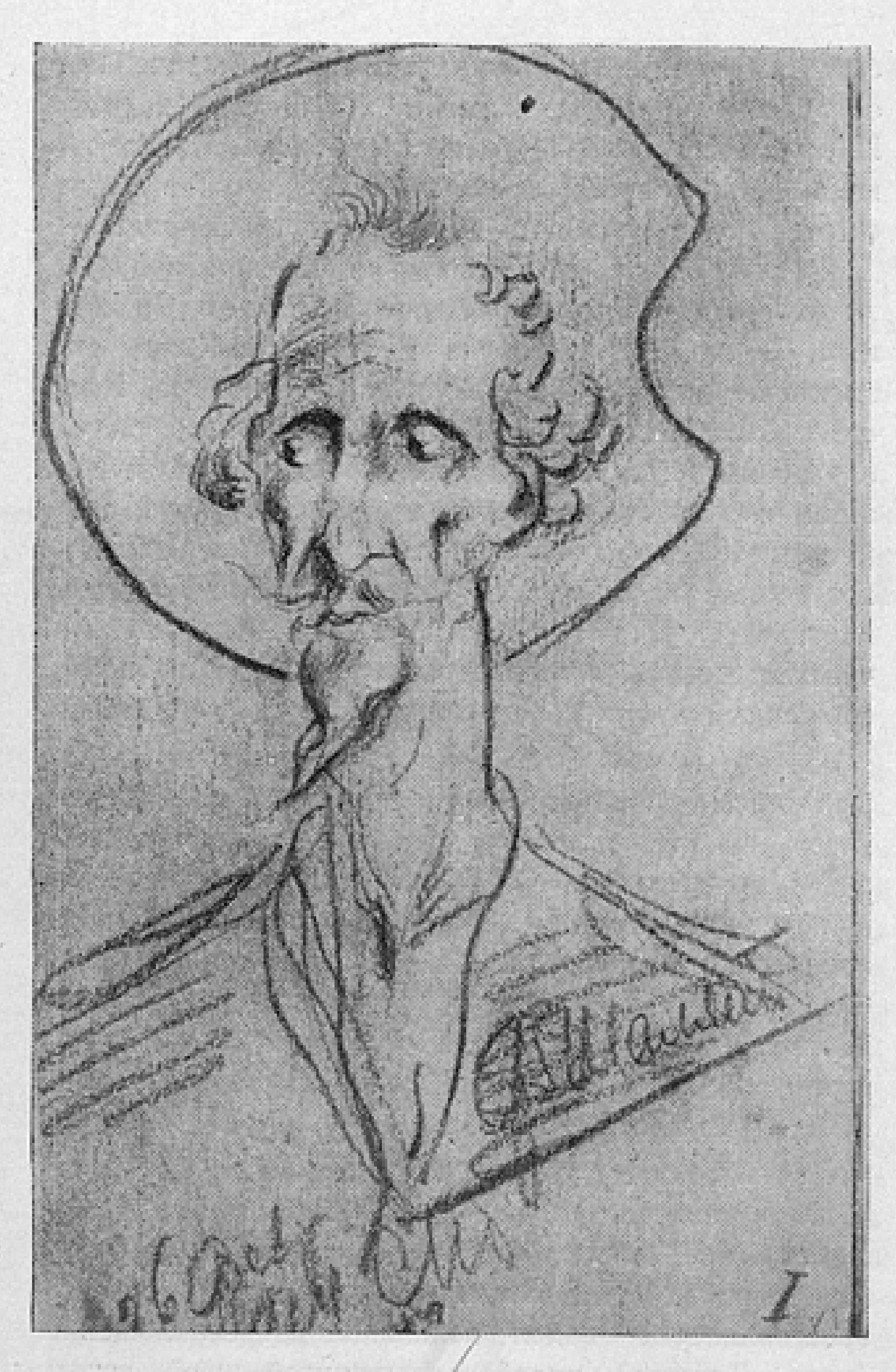
Я был глубоко взволнован тем, что мне опять предстоит встретиться с любимым героем, надеть на себя латы Рыцаря Печального Образа, предстоит творческое содружество со столь большими художниками. И хотя сценария еще не было, так же как не было и точной режиссерской экспозиции, но у меня уже начался подсознательный процесс работы над ведущим образом. И начался этот процесс творчества с обзора прошлого. Мне важно было восстановить как можно более подробно все впечатления, полученные мной при прочтении романа, от виденных мной воплощений образа Дон-Кихота на театре, а затем подробно представить в памяти все, что я находил для этого образа в разных спектаклях, игранных мной, чтобы в какой-то мере иметь возможность использовать накопленный опыт для предстоящей ответственной работы, учесть все ошибки и достоинства, что-то отмести, что-то оставить. Ведь я отдавал себе отчет в том, что работа над фильмом «Дон-Кихот» будет одна из самых серьезных, трудных и необычайно ответственных, в которой мне придется как бы подвести черту под всем накопленным опытом.

Дон-Кихот еще в полной мере не раскрыт как в сценическом искусстве, так и в кинематографии. Прежде всего это объясняется отсутствием талантливой драматургии, достойной этого великого произведения. Существует немало переделок романа для сцены и кино, но они не удовлетворяли актеров, режиссеров, а также и зрителей. Отсюда — небольшое количество спектаклей на тему знаменитого романа Сервантеса и ничтожный опыт трактовки и вскрытия образа актерами. Если исполнителей роли Гамлета в XX веке в нашей стране можно насчитать десятки, то исполнителей роли Дон-Кихота — единицы.

Композитор Массне написал оперу «Дон-Кихот» специально для Шаляпина, и на мою долю выпало большое счастье неоднократно видеть волшебный образ, созданный гениальным артистом и певцом. Идея романа Сервантеса в опере оказалась воплощенной поверхностно. В спектакле можно было ощутить едва уловимый мотив из книги Сервантеса. Декорации для этого спектакля были исполнены художниками Генрихом Левот и Петром Ламбиным. В либретто Лоррена и Кэн Дон-Кихот разыскивает украденное у Дульсинеи ожерелье. Вместе с Санчо Пансой ночью в горах он встречается с разбойниками, покоряет их своей отвагой, мужеством и верностью даме сердца. Растроганный атаман разбойников возвращает похищенное. Дон-Кихот привозит ожерелье, вручает его даме сердца, признается ей в любви. Героиня в ответ на это чувство жестоко насмехается над ним. Дон-Кихот, сраженный этим безразличием к нему, умирает.

Все это можно было принять за какой-то побочный эпизод романа. Так, к примеру, миловидная крестьянка из соседнего селения Альденцо Дульсинея представлена в аристократическом обществе в роскошном наряде. Почему происходило такое превращение? Этого никто не мог понять. И в таком беспомощном либретто с однообразной музыкой Шаляпин нашел актерские и вокальные средства, чтобы совершить творческий подвиг и создать потрясающий по своей силе образ.

Для меня, попавшего в эти дни за кулисы бывш. Мариинского театра, все казалось волшебным: музыка, пение, танцы, костюмы, декорации. Стоя на сцене (на площади испанского городка) в костюме гражданина, я видел волшебное перевоплощение гения. Длинный, худой, с вытянутой шеей, узким лицом, с продолговатым вздернутым носом, с узкой бородкой, напоминающей козлиную, с длинными усами выезжал на коне в полном вооружении странствующий рыцарь в сопровождении Санчо Пансы, которого превосходно играл артист П. Журавленко. Наступала пауза, а затем длительные овации в зрительном зале. Шаляпин — Дон-Кихот с едва заметной скорбной улыбкой оглядывал своим мягким, сосредоточенным взглядом площадь и присутствующих на ней людей. Слезая с коня, он улыбался и начинал мягко петь, как бы протяжно говоря: «Да, говорят, что молодость прекрасна». Он становился совершенно простым и настолько достоверным, что на какую-то секунду мы забывали, что находимся на сцене театра. Вокруг все замирало — в зрительном зале и за кулисами. Начиналось таинство волшебного перевоплощения. Не так много в спектакле «Дон-Кихот» я мог наблюдать в свободное время. Подготовка к моей скромной роли отнимала немало времени. Надо было одеться, загримироваться и исполнить роль дублера Шаляпина в сцене с мельницей. Сидя на подгримирован-



Ф. ШАЛЯПИН В РОЛИ ДОН-КИХОТА. *Автошарж*

ном коне в латах и в костюме Дон-Кихота, я проезжал в глубине сцены из кулисы в кулису по направлению к ветряной мельнице. Лишь только я скрывался, плотники сразу же нацепляли на большой крючок крыла мельницы бутафорское чучело Дон-Кихота, которое поднималось вверх и, сорвавшись оттуда, падало. Вслед за этим Ф. Шаляпин, опираясь всем телом на ослика, сопровождаемый Санчо, прихрамывая, выходил на сцену. Проезд на лошади по сцене в таком спектакле отнимал у меня много времени на подготовку. Уже разгримированный, находясь в кулисе, набитой до отказа участниками спектакля, я наблюдал сцену в горах в третьей картине, где, освещенный лунным светом, как святой, окруженный разбойниками, Дон-Кихот — Шаляпин проникновенно рассказывал им о благородных обязанностях странствующего рыцаря, стоящего на страже справедливости и добра. Он пел едва слышно — пианиссимо. Пел как бы сердцем, всем существом своего благородного героя. И каждая мысль, каждое слово четко и образно доходили до нас, слушателей, толпившихся в кулисах сцены.

Потрясающее впечатление производил финал оперы.

Ночь, лес, лунный свет, догорает костер. Дон-Кихот стоит, облокотившись о ствол большого дерева, распластав свои немощные руки на его ветвях. Он умирает стоя, как подобает умирать странствующему рыцарю-солдату. Начинаются предсмертные страдания, которые Дон-Кихот переносит мужественно. Его жест скуп и лаконичен. У нас, стоящих за кулисами, слезы подступают к горлу. Дон-Кихот трогательно прощается со своим оруженосцем — просто, чисто, как ребенок. В музыке начинает звучать тема Дульсинеи. Он как бы видит ее, слышится ее голос. Последняя вспышка умирающего рыцаря — Дон-Кихот, как бы цепляясь за утраченные иллюзии, восклицает: «Дульсинея! Дульсинея!» Затем раздается душераздирающий стон — и наступает спокойная смерть героя.

Трудно передать, что ощущали зрители в зале, что ощущали мы, стоя за кулисами. Великий праздник искусства, великий праздник артиста, который при слабом драматургическом и музыкальном материале своим волшебным искусством перевоплощения создавал захватывающий по своей силе образ, заставлял плакать зрителей, не только сидящих в зале, но и стоящих за кулисами сцены. Шаляпин, как художник-открыватель, нашел особый ключ и новые, неведомые приемы окраски образов, волновавшие зрителей до глубины души. Таинственным величием силы духа, экономными движениями, пластикой тела, едва слышным пианиссимо в голосе он создавал образ чарующей чистоты. После образа Бориса Годунова, который считался непревзойденным шедевром актерского мастерства, образ Дон-Кихота был не менее важным событием на сцене русской оперы, который мог бы быть блистательным примером для подражания в сценическом искусстве. И вот теперь, перелистывая страницы прошлого, припоминая подробности всего виденного и слышанного, связанного с образом Дон-Кихота, должен сказать, что шаляпинский образ Дон-Кихота в опере Массне врезался в память так, как будто это было вчера, хотя и прошло после этого достаточно много времени — почти сорок лет.

Балет Л. Минкуса «Дон-Кихот» был написан по либретто М. И. Петипа, и его сюжет также лишь отдаленно напоминал отдельные эпизоды гениального произведения, а основные герои по существу были лишь только поводом для показа характерных и классических танцев. А по сюжету основные герои уступали свои места молодой паре — Китри, дочери

трактирщика Лоренсо, и цирюльнику Базилю, влюбленным друг в друга. В первой картине Дон-Кихот в своей комнате с книгой в руках погружается в чтение и затем засыпает. Ему снятся картины рыцарских турниров. Появляющийся Санчо Панса посвящается Дон-Кихотом в оруженосцы, и они отправляются в путь. Но уже во второй картине действие переходит к молодым персонажам и разворачивается вокруг их судьбы. Дон-Кихот и Санчо Панса появляются на площади города. Трактирщик Лоренсо встречает гостей. Молодежь затевает с Санчо Пансой игру в жмурки. Дон-Кихот поражен красотой Китри — она напоминает ему Дульсинею, и приглашает ее на менуэт.

Трудно в балетном спектакле объяснить подробно его действие и характеры. Они были воссозданы примитивно. Бедняк-крестьянин Санчо Панса совершал неблаговидные поступки. Если в первом акте зрители видели преследуемого хозяйкой Санчо с украденным где-то гусем, то во второй картине — на площади — он вновь выбегал из кухни с украденной рыбой. Все преследовали его, возникала суматоха. Китри и Базиль исчезали. Затем влюбленные появлялись в цыганском таборе, где они скрывались от преследователей Китри. Тут же была показана сцена Дон-Кихота с мельницей. Влюбленные ухаживали за избитым рыцарем. Дон-Кихот засыпал и видел во сне кошмары: он смело сражается с огромным пауком и побеждает его. Дремучий лес превращался в светлое царство дриад. Среди них — Китри. Она танцевала в честь своего освободителя. Гамаш и Лоренсо настигали влюбленных. Отец тащил Китри к Гамашу, чтобы благословить их брак. Базиль разыгрывал сцену самоубийства. Китри обращалась к Дон-Кихоту за помощью. И вслед за тем, по настоянию Рыцаря Печального Образа, Лоренсо благословлял свою дочь и Базиля. Сделав доброе дело, Дон-Кихот и его оруженосец отправлялись на поиски других приключений.

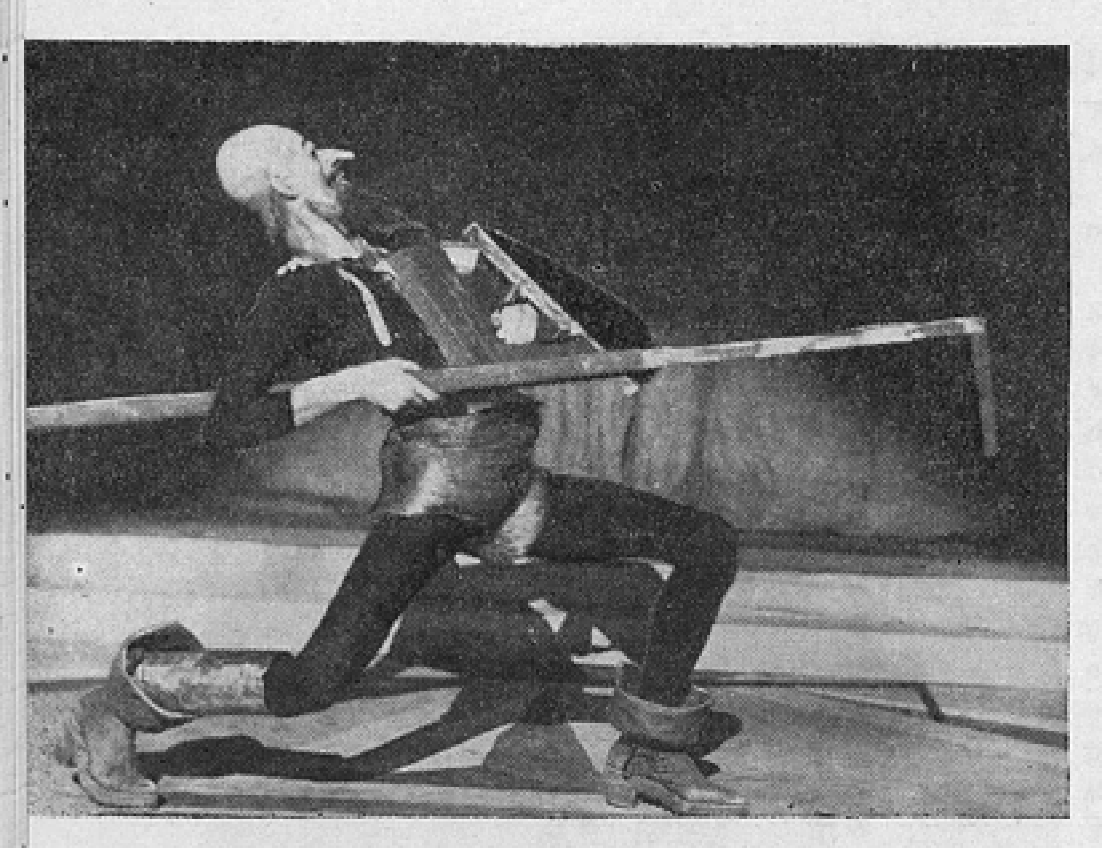
Вот нехитрый сюжет балетного спектакля, в котором очень милое и трогательное впечатление производили своим вдохновенным искусством исполнители главных ролей — Н. Солянников, игравший Дон-Кихота, и Л. Леонидов, игравший Санчо Пансу. Первый по своим данным очень подходил к Дон-Кихоту, второй — к Санчо Пансе. Они, в меру предоставленного им места в спектакле, старались условными жестами донести до зрителей лишь смысл упрощенного действия. Тут были и выезды на коне и на осле, и бой с мельницей, и сцена подкидывания Санчо на одеяле, и поединок, только не с Самсоном Карраско, а с другим персонажем. Все это могло служить лишь иллюстрациями к некоторым эпизодам знаменитого романа, но не являлось выражением его основной идеи. Центральным и



Н. А. СОЛЯННИКОВ В РОЛИ ДОН-КИХОТА. *Шарж Легара*

волнующим в спектакле были танцы, исполняемые главными героями и всей труппой. Тут показывался совершеннейший блеск техники артистов непревзойденного русского балета, чему способствовали несколько примитивная, но вместе с тем эмоциональная балетная музыка Минкуса и блестящее оформление и костюмы, исполненные по эскизам крупнейших художников-декораторов того времени — А. Я. Головина и К. А. Коровина.

Играя роль Дон-Кихота в спектакле Студии молодого балета, на сцене рабочего клуба (постановка старейшего артиста и балетмейстера П. А. Маржецкого), я в какой-то мере имитировал Н. А. Солянникова, подражая ему, его повадкам в условном, балетном жесте, в его умении ходить по сцене, пластически действовать. Мне, участнику всех балетных спектаклей в Мариинском театре, пришлось наблюдать его игру в различных ролях, начиная от Злого Гения в «Лебедином озере» и кончая ко-



Ленинградский Тюз, 1926.
Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ДОН-КИХОТА

ролем в «Спящей красавице». Но, имитируя Соляникова, я давал и свою собственную трактовку образа, предложенную мне режиссером-балетмейстером, я появлялся на сцене твердой походкой, с несколько приподнятой головой, с взглядом, устремленным к небу и звездам. И мне казалось, что лучших и более выразительных средств для создания этого образа невозможно было найти.

Балет Минкуса «Дон-Кихот» до сих пор не сходит со сцен театров Советского Союза. Он идет по сей день и доставляет огромное наслаждение любителям балетного искусства. Оперу же «Дон-Кихот» ныне увидеть негде. Она сошла со сцены вместе с уходом из жизни гениального актера.

Попытка использовать роман Сервантеса для создания детского спектакля вполне закономерна. Он — неизменнейший и вернейший спутник школьников. Инсценировка романа для Тюза была написана известным драматургом детского театра А. Бруштейн совместно с режиссером Б. Зон. Премьера состоялась в Тюзе в Ленинграде 26 декабря 1926 года. Авторы с большим мастерством сценически обработали несколько эпизодов романа, умело очертили фигуры Дон-Кихота и Санчо Пансы, сделав их доступными для понимания детей среднего возраста. В их пьесе Дон-Кихот представал не очень мудрым, но зато ни в коей степени не сентиментальным, на редкость веселым героем. Представление Тюза по своей форме и характеру не было похоже на обычный спектакль. Этому способствовала своеобразная сценическая площадка — полуцирк, не отгороженный рампой от зрительного зала, как обычно, а естественно сливающийся с ним. Такое своеобразие сценической площадки обыгрывалось и содействовало перенесению действия в различные места зала, тесному общению актеров со зрителями. Здесь роман Сервантеса служил лишь поводом к созданию занимательного, веселого спектакля для детей преимущественно среднего возраста. Авторы не стремились отразить в пьесе жизнь и быт Испании средних веков. Буффонный стиль спектакля подчеркивался театральными аксессуарами, смешными и занимательными, как, например, головами Россинанта и ослика, посаженными на трехколесные велосипеды, крыльями мельницы — самолетами и целым ворохом пестрых игрушек и масок. Это было поводом для праздничной игры, в которой принимали участие зрители. Спектакль вели тюзовские «травести» — две девочки и два мальчика. Выполняя роль слуг просцениума, они вовлекали зрителей в действие, в ту условную театральную игру, которая развивалась под звуки жизнерадостной музыки Стрельникова. Действие то и дело переносилось в публику. Дон-Кихот, сопровождаемый Санчо Пансой, бегал среди зрителей в поисках ослика, украденного каторжниками. Здесь же Санчо Панса прятался от своей свирепой жены Терезы. Слуги просцениума вызывались помочь ей и при участии всех зрителей затевали популярную детскую игру «холодно и жарко» — этими возгласами зрители сигнализировали местонахождение Санчо Пансы, который прятался от Терезы, неожиданно появляясь среди них в разных местах. Когда она наконец находила своего испуганного супруга, то это сопровождалось взрывом восторга всего зрительного зала.

В эпизоде битвы Дон-Кихота с великаном-волшебником Мамбрина цирюльник Николас выносил на сцену чудовищную голову злодея-великана. Сцена приготовления целительного рыцарского бальзама и заклинания разрасталась до размера вставного номера — своего рода аттракциона. Подражая Дон-Кихоту, каждый из участников вносил смешные подробности в танец заклинаний.

Сама внешность Дон-Кихота была утрирована. Я надевал черную фуфайку, черное трико, короткие штаны из серебряной парчи, башмаки с ботфортами на высоких каблуках. Вместо копья — длинная кочерга. Вместо щита — большой противень. Вместо забрала — обыкновенная терка. На вытянутой яйцеобразной голове — медный тазик для варки варенья. Все это, естественно, вызывало смех в зрительном зале.

Образ Дон-Кихота развивался в плане гротеска и буффонады. Дон-Кихот был представлен как добрый чудак, попадающий в смешные положения вследствие своей доверчивости, из-за возбуж-

денной фантазии. Всеми возможными средствами я старался выглядеть еще длиннее и тоньше, преувеличенно гротесково выполнял каждое движение, стремился поразить зрителя невообразимым поворотом головы, поклонами или прыжками, удивить его пластикой, пением, буффонными трюками. Хотя я и обладал некоторыми сценическими навыками, но настоящей профессиональной актерской техники, конечно, у меня еще не могло быть. Поэтому мне приходилось затрачивать очень много физических усилий. Мое трико всегда было изодрано от соприкосновения с доспехами. От отсутствия техники мои коллеги — исполнители ролей каторжников и колодников — по ходу действия нередко по-настоящему били меня, и я испытывал боль от многочисленных тумаков. В столь же трудном положении бывал и мой товарищ — Борис Чирков, игравший Санчо Пансу. Но по прошествии некоторого времени, когда мы сыграли десяток представлений, наши чисто физические усилия постепенно облегчались, и стали появляться некоторые новые детали в движениях. Последние стали мягче и пластичнее, возникали более тонкие интонации в речи и пении. Постепенно роль развивалась все свободнее, появлялись разнообразные нюансы. Прежний однотонный рисунок дополнялся новыми красками, характеристика Дон-Кихота приобретала новые грани. В ней ясно звучали также и теплые лирические ноты. Незаметно для себя я шел от внешней обрисовки образа к внутреннему раскрытию характера. Все более удавалось донести до зрителя те светлые восхитительные черты, без которых невозможна характеристика образа Дон-Кихота. В лирическом плане трогательно развивался эпизод, в котором я пел романс перед балконом принцессы. Для этого романса композитор Стрельников написал прелестную поэтическую серенаду-ноктюрн:

О принцесса, почивайте
Без печали и забот,
Ничего не опасайтесь —
Здесь на страже Дон-Кихот.

Значительно осмысленнее и лиричнее стала исполняться мной сцена прощания Дон-Кихота со своими доспехами. Постепенно мне удалось раскрыть ее основную идею, то отношение героя к оружию, которое можно было бы определить словами: всем делать добро и никому не причинять зла. Удалось тронуть и взволновать зрителя искренностью и глубиной переживаний Дон-Кихота. Зрительный зал замирал, воцарялась напряженная тишина: прощайте, мои верные доспехи — свидетели моих славных подвигов! Я с радостью убеждался в том, что могу привлекать зрителей не только озорной буффонной шуткой, но и сердечностью внутренних переживаний. Иногда даже казалось, что в самые комические



Ленинградский Тюз, 1926.
Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ДОН-КИХОТА, Б. ЧИРКОВ В РОЛИ САНЧО ПАНСЫ

моменты действия в спектакле проскальзывали нотки трагедии, быть может и невольно, и это ощущали присутствующие — дети старшего возраста и взрослые зрители.

В финале спектакля, когда односельчане наконец сняли с себя маскарадные костюмы, маски, длинные носы, очки, бороды и Дон-Кихот и Санчо Панса увидели вместо герцога и его придворных, вместо принцессы Микамикоры — священника, цирюльника, Терезу, экономку и детвору Ламанча, когда кончились иллюзии странствующего рыцаря, — Дон-Кихот выходил на середину авансцены с простертыми к зрителю руками и восклицал:

— Кончено, все кончено. Я не могу продолжать больше своего дела. Ненавистные волшебники уничтожают каждый мой подвиг...

Потом он становился на колени, снимал с себя доспехи, гладил их рукой:

— Прощайте, мои верные доспехи, свидетели моих славных подвигов. Дон-Кихота больше нет! Прежний Кихано возвращается домой.

Все участники, обращаясь к Дон-Кихоту, начинали петь:

Синьор, не огорчайтесь.
Скорее возвращайтесь,
От странствий нет добра —
Домой, домой пора...

И тут в оркестре возникало веселое финальное фанданго. Дон-Кихот вставал, с улыбкой оглядывал всех и пускался в веселый, жизнерадостный пляс со всеми присутствующими на площадке.

В этом спектакле, в декорациях, в костюмах, в бутафории не было испанского колорита, но были краски, радующие яркостью, свежестью и остротой. Художник М. Левин так радостно и ярко оформил спектакль, что он напоминал большую, хорошо украшенную новогоднюю елку.

В течение трех лет я сыграл «Дон-Кихота» около ста пятидесяти раз, и за это время накопил технику, необходимую для выступления в спектакле синтетического характера, научился четким движениям, четкой речи, пению и танцам. Спектакль был хорошо встречен прессой. Она отмечала его как яркое явление театральной жизни, а главное — он имел большой успех у зрителей, и не только у детворы, но и у взрослых. Среди посетителей спектакля «Дон-Кихот» были Н. А. Семашко, Анри Барбюс, А. В. Луначарский, Теодор Драйзер. На одном из первых спектаклей присутствовала М. В. Ватсон — переводчица романа Сервантеса на русский язык в конце прошлого века. Она пришла ко мне, постучалась в артистическую комнату и сказала следующее: «Черкасов, почему вы такой страшный? Ведь Дон-Кихот был красавец. Когда я бывала в Мадриде в Академии наук на заседаниях, посвященных великому творению Сервантеса, то некоторые ученые говорили: «Дон-Кихот — наш Иисус Христос».

Переводчица «Дон-Кихота» М. В. Ватсон, будучи уже в преклонном возрасте, хотела увидеть в нашем спектакле всю философию образа Дон-Кихота. Но такой образ был бы крайне труден для восприятия ребят среднего возраста. А задача театра, драматурга, режиссера и актеров состояла в том, чтобы дать ребятам посмеяться над добрым чудаком, который с кочергой в руке хотел восстановить справедливость.

Н. А. Семашко и присутствовавшие на спектакле врачи, придя за кулисы и познакомившись со мной, ощупывали мои локти и колени, пытаясь найти в них специальные шарниры. Они были поражены замысловатыми движениями моего героя.

А. В. Луначарский написал в книге отзывов: «Спектакль очаровательно веселый. Великолепно угаданный педагогически».

Если в опере самое главное — голос артиста и его музыкальные способности, в балете — танцы и блеск танцевальной техники и в силу этих специфических условий были простительны слабые места сюжета, созданного на материале «Дон-Кихота», то в драматическом театре требовалась серьезная обработка романа. Надо было быть очень талантливым драматургом, чтобы взяться пересказать один из самых привлекательных образов мировой литературы, перевести на язык драматургии роман, который насчитывает около полутора тысяч страниц, всю философию этого произведения. С нашей точки зрения, большой удачей был труд драматурга М. Булгакова, который создал драматургическое произведение в объеме девяноста страниц на пишущей машинке. Мы получили пьесу в театре им. Пушкина в мае 1940 года. В это время в Москве началась Декада ленинградских спектаклей. Мы с режиссером В. П. Кожичем направились в Москву, с тем чтобы присоединиться к нашей труппе. Белая ночь. Мы решили прочитать инсценировку Булгакова в поезде. Я читал пьесу вслух, не торопясь, а В. Кожич слушал, запрокинув голову, с полузакрытыми глазами. Во время чтения я делал большие паузы. Мы обсуждали и оценивали достоинства отдельных сцен. Наше купе было освещено несравненным отблеском белой ночи. Вот уж это, казалось, настоящая, серьезная пьеса о Дон-Кихоте. Бесспорно, инсценировка «Дон-Кихота» удалась М. Булгакову. Драматург вел зрителей по избранным главам романа удачнейшим образом, иногда путем точного цитирования его текста, иногда путем остроумного комбинирования эпизодов заставляя нас вновь пережить знакомые трагикомические приключения Дон-Кихота. Мы с В. Кожичем были взволнованы, а после окончания чтения я даже смахнул слезу со щеки. К работе над этим спектаклем приступили осенью 1940 года.

Мы отнеслись к этой постановке серьезнейшим образом, с полной ответственностью и творческим благоговением. Все старались по мере своих способностей. Художник С. Юнович нашла прекрасные краски скудного и сурового кастильского пейзажа, на фоне которого развивалось действие. Особенно были хороши костюмы, сделанные по ее эскизам. Композитор А. С. Животов написал прекрасную музыку, которая своей остротой подчеркивала глубину мысли и акцентировала ударные места пьесы.

Спектакль был хорошо принят зрителями, положительно отмечен в прессе, в частности в ленинградской и московской, он был оценен как большое событие одним из крупнейших ученых-испанистов К. Н. Державиным.

После спектакля в Тюзе был приобретен опыт и выросло актерское сознание. Совершенно новые задачи ставила пьеса Булгакова. Все это рождало во мне не только чувство особой ответственности, но и выдвигало сложные требования, которые без помощи режиссера предоставлялись мне невыполнимыми. Инсценировка предоставляла нам, актерам, широкие творческие возможности. Работа с Кожичем доставляла мне много волнительных, радостных моментов. При раскрытии основной идеи спектакля мы в значительной степени исходили из классической характеристики, данной В. Белинским: «Дон-Кихот, прежде всего, прекраснейший и благо-

роднейший человек, истинный рыцарь без страха и упрека,— писал Белинский (и заключал: — Несмотря на то, что он смешон с ног до головы, внутри и снаружи, — он не только не глуп, но, напротив, очень умен; мало этого, он истинный мудрец».

Эти слова великого критика определили зерно образа, наиболее существенные места роли — монолог Дон-Кихота о золотом веке, его напутствия Санчо Пансе, предсмертный монолог. Образ Дон-Кихота трактовался нами как образ скорее трагический, чем комический, и вместе с тем глубоко человечный.

Одна из задач, поставленная режиссером, заключалась в том, чтобы, по возможности, более четко отделить реалистический образ оскудевшего испанского дворянина Алонзо Кихано от возникшего в его воображении фантастического образа «Рыцаря без страха и упрека» — Дон-Кихота.

Если Дон-Кихот в Тюзе был крайне карикатурным и комическим — с яйцевидной лысой головой, очень длинным носом, такими же усами и бородой и удивленными бровями, — то в булгаковском образе не было и тени карикатуры. Мы с режиссером решили, что только смеяться над Дон-Кихотом нельзя, грешно, и поэтому несколько усложнили образ, лишили его комедийной легкости, эксцентризма и еще больше подчеркнули его трагическую сущность. По внешнему облику это был благородный идальго с седой головой, мудрым, большим лбом, гордым орлиным носом, мягко опускающимися недлинными усами и короткой испанской бородкой. Мы стремились к тому, чтобы это его лицо было лицом мыслителя. Он был одет в черный суконный костюм — костюм дворянина — и действовал как благородный рыцарь.

Дульсинея была не молодая, миловидная девушка из соседнего селенья, а по традиции — грубая, толстая и некрасивая женщина.

В этом спектакле у меня был чудесный партнер Санчо Панса — Б. А. Горин-Горяинов, крупнейший трагикомический артист, и совместная работа с ним доставила мне и режиссеру большое наслаждение. В спектакле была очень хорошо поставлена сцена боя с погонщиками мулов, где Дон-Кихот и Санчо Панса, крепко прижавшись друг к другу, успешно отбивались от погонщиков, наседавших на них со всех сторон. Сцена велась в быстром, буйном темпе, и к концу ее, когда погонщики убегали, мы падали в изнеможении, как это и требовалось по смыслу действия.

Эпизод приготовления чудесного рыцарского бальзама принадлежал к числу наиболее смешных, которых, как мне кажется, в нашей постановке все же было недостаточно.

В сцене боя с Самсоном Карраска Дон-Кихот вначале представал как сильный и мощный рыцарь. В первой схватке со своим противником он выходил победителем, нанеся Самсону Карраска сильный удар по плечу. Эта первая удача родилась в результате глубокой веры Дон-Кихота в правоту своего дела.



Ленинградский Академический театр драмы имени А. С. Пушкина, 1941.
Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ДОН-КИХОТА, Б. ГОРИН-ГОРЯИНОВ В РОЛИ САНЧО ПАНСЫ

Огромным успехом в спектакле пользовалась картина «Санчо Панса — губернатор», где Горин-Горяинов блистал своей совершенной техникой комедийного актера.

Особенно хорошо удались автору пьесы монологи. Они были подлинно поэтичными и философски насыщенными. Откровенно говоря, мне доставляло огромное творческое наслаждение произносить их на каждом спектакле.

Пьеса Булгакова была несколько перегружена мотивами печали; это настроение еще больше подчеркивалось создателями спектакля. Почти во всех картинах освещение было вечерним или ночным.

Последнюю картину в пьесе мы играли как чисто трагедийную, в полный голос, по всем традициям трагедийного спектакля. Особенно сильными в этом отношении были предсмертные монологи Дон-Кихота, в которые автор пьесы привнес и свои творческие сокровенные мысли. В последней картине, когда пораженный Самсоном Карраска Дон-Кихот и Санчо Панса прибрели к Ламанче, к дворику Дон-Кихота, довольный Санчо Панса, оставив коня и осла в конюшне, входил во дворик и произносил длинный монолог, в котором просил прощения у матери-сырой земли за то, что он ей изменил, но вернулся обогащенный опытом палочных ударов. Увидев спящего Дон-Кихота, он обращался к нему со словами:

«Что же вы не входите, синьор? Куда вы смотрите?» С перевязанной после поединка рукой Дон-Кихот говорил следующие слова: «Я смотрю на солнце, Санчо. Вот он, небесный глас, вечный факел вселенной, создатель муки и врач людей. Но день клонится к ночи, Санчо, и неудержимые силы тянут его вниз. Пройдет немного времени — и оно уйдет под землю. Тогда настанет мрак. Но этот мрак — недолгий, Санчо! Через несколько часов из-за края земли брызнет свет, опять поднимется на небо колесница, на которую не может глядеть человек. И я думаю, Санчо, что когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже больше не поднимется. Когда кончится мой день — второго дня, Санчо, не будет. Тоска охватила меня при этой мысли, потому что я чувствую, что единственный день мой кончается».

При этих словах перепуганный Санчо стремился провести больного господина в дом. Дон-Кихот продолжал:

«Нет, я хочу поглядеть на деревья. Смотри, листва пожелтела. День кончается, Санчо, это ясно. Мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустым, и эту пустоту заполнить нечем».

«Какую пустоту? — восклицал Санчо. — Я ничего не понимаю. Неужели этот проклятый Рыцарь Белой Луны, чтобы его раскололо в первом же бою, как перезревшую дыню, попортил своим мечом не только ваше грешное тело, но и бессмертную душу?».

Дон-Кихот продолжал:

«Ах, Санчо! Повреждение, которое нанесла мне его сталь, незначительно. Также и душу мою своим ударом он не изуродовал. Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил. Он лишил меня самого драгоценного дара, которым награжден человек, он лишил меня свободы, он сковал меня, Санчо. Смотри, Санчо, солнце срезано наполовину, земля поднимается все выше и выше, пожирает его. Она поглотит меня, Санчо». Дон-Кихоту вернулся разум. Он не может больше жить, он должен умереть. И смерть Дон-Кихота мы играли при освещении факелов. Дон-Кихот, прощаясь с племянницей Антонией и Самсоном Карраско, уже ощущал приближающуюся к нему смерть. Он восклицал:

«Вот она! Я ее не боюсь, я ее предчувствовал и ждал сегодня с утра, вот она пришла за мной, и я ей рад».

Мы с режиссером решили бросить навстречу смерти рыцарскую перчатку:

«Она пришла и заполняет мои пустые латы и обвивает меня в сумерках. Я ей рад».

Затем, как бы торопясь сказать напутственное слово, скандирует:

«Антония, ты выйдешь замуж за того, кто не увлекался рыцарскими книгами, но у кого рыцарская душа... Самсон, у вас есть дама, и эта дама действительно прекраснее Дульсинеи. Она жива, ваша дама».

Потом восклицает:

«Ключницу позовите! Нет, нет, Санчо!»

Он падает и умирает.

Образы Дон-Кихота и Санчо Пансы, относящиеся к числу сложнейших, вряд ли могут быть полностью освоены актерами в процессе репетиций, эти роли необходимо играть перед зрителями, дорабатывая их от спектакля к спектаклю. Нам не удалось накопить эту практику в должной мере, прислушаться к голосу зрителя, доделать то, чего мы не сумели сделать на репетициях. Спектакль прошел за три месяца двадцать раз. (Первый спектакль был 19 марта 1941 года.)

Мы с режиссером неоднократно хотели возобновить спектакль, исправить в нем ошибки, найти новые способы раскрытия центральных образов, но, к сожалению, декорации во время войны в результате бомбежки сгорели, затем заболел В. П. Кожич. Нам так и не удалось возобновить этот весьма интересный спектакль.

И вот теперь, через много лет, мне опять предстояла встреча с синьором Кихано из Ламанчи, встреча радостная и сердечная, встреча с любимым, близким другом, с которым я сроднился и творчески развивался в советском театре. Я понимал, что ответственность четвертой встречи будет значительнее предыдущих. Ведь мой герой будет запечатлен на киноленте, и в случае удачи фильм увидят миллионы зрителей.

Из коротких встреч с Г. Козинцевым я узнал, что Е. Шварц работает успешно, и мне хотелось как можно скорее узнать, что предложит нам талантливый драматург, какие он извлечет из романа эпизоды, в какие условия поставит героев и какими красками воссоздаст колорит Испании XVI века.

Хотелось подсмотреть хотя бы одним глазком, что́ готовит нам автор и из чего будет складываться наш тяжелый, но увлекательнейший, радостный труд? С особым нетерпением мы ожидали экспозиции режиссера Григория Михайловича Козинцева; ведь в трудах этого выдающегося режиссера трактовка образов всегда была углубленной и оригинальной, а идея произведения всегда выявлялась средствами реалистического искусства.

Меня занимал вопрос: в каких пропорциях воплотятся в сценарии элементы комического и трагического? Перебирая мысленно все встречи со странствующим рыцарем, фантазируя на эту тему, я невольно облекался в его латы. Если в тюзовском веселом спектакле невольно проскальзывали трагические интонации, и взрослые зрители это особенно ощущали, то в трагическом спектакле театра им. Пушкина, наоборот, прорывались, правда не везде, смешные моменты. Мне хотелось увидеть в сценарии золотую середину этих полюсов, так как художественное своеобразие великого произведения Сервантеса во многом определяется этим эстетическим принципом.

Теперь заглянем в мой дневник.

2. ИЗ ДНЕВНИКА

Апрель 1955 г. С большим любопытством прочел сценарий Е. Шварца «Дон-Кихот». Был необыкновенно взволнован и до слез растроган бедным благородным идальго. Если очень трудно создать инсценировку «Дон-Кихота» для спектакля, действие которого длится более трех часов, то уже совершенно неимоверные трудности представляет переделка романа для кинофильма в одной серии, демонстрация которого продолжается менее двух часов. Для того чтобы взяться за переделку этого произведения, нужно обладать большим талантом, нужно очень много и вдохновенно потрудиться. Таким художником-драматургом, «добрым волшебником» оказался Евгений Шварц, вечно несущий в своем творчестве добро и улыбку. Он, как никто, оказался способным к разрешению этой трудной задачи, и талантливо преломил основную идею романа о Дон-Кихоте в сценарии фильма, подготавливаемого Г. М. Козинцевым. С присущим ему своеобразием, очаровательным юмором он создал самостоятельное драматургическое произведение. Он поступил совершенно правильно, отказавшись от буквального следования порядку эпизодов романа. Сценарист отобрал наиболее показательные эпизоды из жизни странствующего рыцаря и соединил их в последовательно развивающееся действие, сохранив широкий социальный фон, на котором происходят



Фильм „Дон-Кихот", 1957.
Н. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ ДОН-КИХОТА, Ю. ТОЛУБЕЕВ В РОЛИ САНЧО ПАНСЫ

приключения Дон-Кихота и Санчо Пансы. Этим самым драматург дал нам — постановщику и исполнителям — большие возможности для показа социальных коллизий романа Сервантеса. Е. Шварц воплотил в сценарии основную тему романа — протест против несправедливостей социального уклада жизни Испании XVI века, последовательно раскрыл патетическую линию поведения главного героя, который, находясь в состоянии безумия, отдает себе отчет, что выступает в гнетущей действительности против зла, за справедливость в жизни.

У Шварца в сценарии есть ряд волнующих сцен, к примеру, три сцены встречи с Альтисидорой. Первая — комедийная, в сцене с каретой. Вторая — отъезд к герцогу и очаровательный диалог со львом. И третья — трагедийная сцена, когда, издеваясь над добрым, больным человеком, Альтисидора прикидывается умирающей. Потрясающая сцена поединка героя с мельницей, где Дон-Кихот не беспомощно повисает на крыле, а, наоборот, ведет энергичный бой с главным врагом человеческого рода — волшеб-

ником Фрестоном. Здесь монолог звучит мажорно, ощущается превосходство героя над Фрестоном. В сценарии очерчены трогательные, чистые отношения рыцаря с Дульсинеей и, наконец, финал — мечта о золотом веке и светлая смерть.

В сценарии Шварца ярко выявлен демократизм Дон-Кихота, с особой силой подчеркнута глубокая вера в людей и в справедливость будущей жизни на земле. В результате огромного труда, в содружестве с режиссером драматург создал талантливое и в полном смысле слова мудрое поэтическое произведение на тему о Дон-Кихоте, которое смело можно считать лучшим драматическим вариантом романа для театра и кино.

С этой минуты я уже начал жить под знаком новой радостной встречи с синьором Дон-Кихотом из Ламанчи. С мыслями о нем я ложился спать, с мыслями о нем я просыпался — такова природа актера.

Мне никогда не приходилось встречаться с Г. Козинцевым в творческой работе, за исключением небольшой роли — эпизода больного купца в фильме о Пирогове, но у нас неоднократно возникало желание серьезно поработать вместе над чем-нибудь значительным в кино. И вот наконец встреча состоялась в работе над столь сложным философским произведением. Мне предстоял труд над одним из самых привлекательных образов мировой литературы. Огромный режиссерский и педагогический опыт Козинцева в кинематографии, его талант, эрудиция, первоклассный вкус, наконец, его немалый и успешный опыт работы в советском театре, главным образом над шекспировскими трагедиями «Отелло», «Королем Лиром», «Гамлетом» и другими, вселяли в меня глубокую уверенность в хорошем результате творческого содружества, и я с нетерпением ждал режиссерской экспозиции будущего фильма.

На одном из заседаний художественного совета студии была обсуждена режиссерская экспозиция «Дон-Кихота» по сценарию Шварца. Г. Козинцев рассказал не только о своем вйдении фильма, но и о той огромной исследовательской работе, которая была проделана им и всем постановочным коллективом. Козинцев в совершенстве изучил роман Сервантеса, исследовательские труды и иконографические материалы, связанные с этим произведением. Он удивительно четко и рельефно изложил свою режиссерскую экспозицию, концепцию всего фильма, трактовку главных образов, после чего нам стали совершенно ясны наши будущие творческие задачи.

Вначале Козинцев остановился на инсценировках классических произведений. «Классика,— начал Козинцев, — это произведение, которое всегда современно. Если произведение не всегда современно — значит, оно — не классика. К числу таких классических произведений, которые всегда современны, принадлежит и «Дон-Кихот». Идея огромной глубины, идея о том, что лучшие гуманистические устремления, не связанные с реальными общественными отношениями, неминуемо кончаются крахом, кончаются комедией, хотя, может быть, и комедией очень печальной, — эта идея не может не волновать в новые и новые эпохи, и человечество вновь и вновь повторяет эту тему, вновь думает над судьбой прекраснодушной мечты, разлетающейся в пух и прах перед первым натиском силы. Все это, — продолжал Козинцев, — с моей точки зрения, выражено в «Дон-Кихоте» с величием мифа. Поэтому нас меньше всего интересовали красоты Испании XVI века — нас волновал этот миф, и мы хотели рассказать его вновь средствами народной эпопеи».

Переходя к изложению других основ экспозиции, режиссер более подробно остановился на своем вйдении будущего фильма.

— Прежде всего представим себе реальную Ламанчу конца XVI века и представим себе эту историю так, как если бы мы были ее очевидцами. И вдруг мы увидим, что мы этот мир знаем. Перед нами встает не Испания, сверкающая пестрыми красками, с черноглазыми красавицами, звуками сегедилий и исступленным боем быков, а очень обыкновенный, неяркий мир, реальность которого мы знаем по произведениям Гоголя. Мы увидим лужу,— продолжал Козинцев, — на краю света, знаменитую миргородскую лужу и неожиданно мы обнаружим стык — Сервантеса, Гоголя и Диккенса. Что такое Ламанча? — Это безвестное захолустье. Здесь тощие виноградники, с которых собираются ничтожные урожаи. Здесь нет пастбищ и не может быть скотоводства. Это — место, сожженное солнцем, где живут ленивые люди, не желающие изменить свое положение, удовлетворенные тем, что, может быть, не умрут завтра от голода. Это вшивая, грязная, в тряпье, в зевоте от нудности существования Ламанча, где цирюльник ходит к священнику развлечься, а священник — к цирюльнику, где есть помещик, у которого «очень много амбиции и никакой амуниции», у него есть одни приличные штаны для выхода, а другие, мало приличные, — для дома, и он живет в покосившемся, полуразвалившемся доме. Экономка его говорит: «По субботам мы позволяем себе яичницу с салом». Все выгорело от солнца. Здесь нет красок. Идальго Дон-Кихот вместе с цирюльником и священником влачат бессмысленную жизнь, барахтаясь в этой луже. Неподвижная обывательщина. Обывательская мутная тина. Здесь безделье не от зажиточности, а от лени, жары и

безнадежности. Они все добры, но Дон-Кихота их доброта доводит до смерти. Здесь нет злодеев и негодяев. Это мирные люди, но они не видят дальше своего носа, а нос такой короткий! Если несколько столетий пожить по такой системе, люди опустятся на четвереньки потому, что так удобнее ходить, и пропадет все, что сделал человеческий прогресс.

В этом мутном Миргороде XVI века живет тощий идальго, не карикатура, не чудовище, а забытый деревенский чудак, который начитался рыцарских романов. Неважно то, что он решил стать рыцарем (это десятое дело), а важно то, что у него появилась идея справедливости. Он решил, что так жить нельзя, и «если звонит похоронный колокол, то он звонит и мне». Он взял копье, щит, на котором изображено пламенное сердце, и поехал не только на поиски рыцарских подвигов, но и на поиски исчезнувшей справедливости. Дон-Кихот не только безумец — он добр и справедлив. И это — исходная точка зрения на его образ. Здесь лежит решение фильма.

И вот из этого захолустья, из этой мутной миргородской лужи Дон-Кихот отправляется в мир за восстановлением справедливости. И тут все меняется. Огромные дороги, по которым движутся люди, отмеченные духом авантюры, бродяжничества. Постоялые дворы, где купцы и оборванцы, монахи и проститутки, где все перемешалось, потому что ветер времени двинул всех в путь. Ушло старое, но еще не установилось новое. По всему прошли трещины, все перемешалось.

Мы видим, что искать справедливость на «постоялых дворах» так же бессмысленно, как и в ламанчской луже, только издеваются там грубее. Если в Ламанче над идеалами Дон-Кихота, над идеей справедливости и смеются, то к нему самому относятся сочувственно, жалеют его, хотят лечить, хотят уложить в постель, дать молока. Тут же издеваются злобно. Этим людям смешна идея общественной справедливости в эпоху, когда торжествует волчий закон, когда звук костяшек купеческих счетов разносится по всему миру, когда идет речь не о справедливости, а о том, в какой цене мануфактура на антверпенской бирже.

Дон-Кихот при герцогском дворе. Мы попадаем в мертвый мир католицизма, где издеваются вежливо, тонко, с улыбкой. Всем очень скучно. Идеи Дон-Кихота здесь воспринимаются как идеи шута, который говорит, что любовь может быть только к одной женщине, — и это смешно; что люди могут жить справедливо, а что несправедливость должна быть разрушена, — и это еще более смешно.

Иллюзии одинокого гуманиста-мечтателя развеиваются как дым, и герой возвращается в свою лужу, где ему остается только умереть, говоря перед смертью: «Ну, хорошо, не вспоминайте Дон-Кихота, а вспоминайте Алонсо Доброго».

В чем движение произведения, в чем его развитие? Его идея в том, что сумасшедший становится мудрецом. Можно было бы рассказать, насколько эта тема обща для Возрождения. Ее исходная точка понятна: если мир безумен, то, может быть, единственный мудрец — безумец или дурак.

«Ты — горький шут», — говорит король Лир шуту, потому что шут был единственным человеком, который понимал, что Лир идет к гибели.

А Гамлет? Наивные люди представляют, что Гамлет прикидывается сумасшедшим. Они забывают о ряде мест, где Гамлет говорит мудрые мысли именно в форме сумасшествия.

Но смысл всего этого становится ясным, когда Лир хочет понять, в чем смысл жизни. Он говорит страшную фразу: «Вот наш век — слепых ведут безумцы».

Разве разумные люди издеваются над Дон-Кихотом? Сервантес в спокойном тоне пишет обо всех издевательствах над Дон-Кихотом. Он кончает так: «И герцог, и герцогиня, и придворные с таким увлечением предавались этим шуткам, что становилось непонятно, кто более безумен» — они, развлекающиеся этими шутками, или сам безумец?

Затем Козинцев перешел к другой части творческого замысла.

— Мне кажется, что в картине не один герой, что цель состоит не в противопоставлении Дон-Кихота окружающему миру. И я не согласен со всеми знаменитыми трактовками противопоставления Дон-Кихота Санчо Пансе, при которых Дон-Кихот является мечтателем, а Санчо — мужиком с толстым брюхом.

В романе Сервантеса один герой в трех образах: Дон-Кихот, Санчо и Дульсинея. В этом мне представляются три черты испанского народа (и всякого народа), три прекрасные черты: народ возвышенный, мечтательный, практический. И какая-то общая мечта народа воплощена в этих трех образах.

Дон-Кихот добр и мечтателен. Также мечтателен и Санчо Панса, ибо что заставляет его, мужика, таскаться по дорогам, где он получает только одни колотушки? Если нет прелести и чистоты в Дульсинее Тобосской, то они есть в мечтах Дон-Кихота. И мы постараемся изобразить мечты Дон-Кихота о Дульсинее Тобосской — крестьянке из Тобоса. Это мечты народа, прелесть народа.

В каком жанре должна ставиться эта вещь? — задал себе вопрос Г. Козинцев. — Все, что я сказал, я постараюсь забыть к началу постановки. Забыть не потому, что я «передумал» или потому,

что мне это кажется неверным. Забыть потому, что это мои исходные позиции, а сделать я хочу комедию. Хочу сделать народную комическую эпопею, историю человека, расстающегося с иллюзиями, который при помощи сломанного копья и тощей клячи не может ничего сделать. И мы с ним — всей душой, потому что он добр. Но мы смеемся над его попытками восстановить социальную справедливость при помощи средств, которыми он располагает.

Дон-Кихот — это народный герой, связанный с фольклором, с комической эпопеей, и мечта нашего коллектива — создать комедию, иногда очень веселую, иногда печальную, иногда очень печальную комическую эпопею о добром человеке, который хотел восстановить на земле справедливость совершенно нелепыми средствами в тот век, когда эта справедливость могла явиться только предметом для шуток...

●

Образно и ярко раскрытая перед нами Козинцевым идея постановки фильма «Дон-Кихот» придала нам еще больше энтузиазма, смелости, творческого веселья, столь необходимых для работы в кинематографии.

Козинцев в то время был очень занят организационными вопросами. Он не мог уделить нам, актерам, должного внимания,— этот этап работы должен был быть значительно позже, но у меня с ним состоялось все-таки несколько встреч, во время которых в беседах о нашей будущей работе был произведен анализ задач, поставленных сценаристом и режиссером, начиная от внешнего облика героя, его реалистичной действенности и кончая его внутренним движением. В режиссерском ви́дении Дон-Кихот представлялся Козинцеву прежде всего бедным, обнищавшим дворянином, одетым скорее как солдат, нежели офицер, обутым в солдатские поношенные ботинки, в ржавые латы. Это — длинный, жилистый, неуклюжий пятидесятилетний испанец, неудачник с добрым вытянутым лицом, душой — мягкий, внутренне изящный и светлый. Тональность его голоса кажется Козинцеву скорее теноровая, высокая, а не басовая, к которой мы привыкли, считая партию Дон-Кихота басовой. Бедный и плохо одетый неудачник всегда найдет сочувствие в народе, у простых людей.

Мне приходилось приступать к решению задачи громадной трудности. Как известно, образ Дон-Кихота в драматургической актерской разработке является неприступной вершиной, Монбланом, который взять приступом неимоверно трудно, или почти невозможно. Одержимый гуманной идеей спасти человечество от гибели, благородный идальго мчится вперед, не оглядываясь, не раздумывая, вступает в неравный бой с превосходящим противником. Все свои неудачи и поражения он объясняет просто кознями злого волшебника Фрестона. После героических подвигов Дон-Кихот терпит поражение в поединке — наступает крах иллюзий и смерть в одиночестве.

Мне хотелось бы отметить, что в драматургических вариантах романа Сервантеса едва намечена линия развития центрального образа. Есть процесс мыслей, но нет процесса развития образа. Если искать этому аналогию в области музыкальных форм, то напрашивается аналогия с музыкальным произведением, сочиненным по вариационному принципу (тема с вариациями), где тема не только повторяется, но и растет. В трагедиях Шекспира, Шиллера центральные образы дополняются с начала действия и до конца другими персонажами, они вместе проходят сложный путь развития конфликта, борьбы и в итоге качественно изменяются. Образ Дон-Кихота является моноролью. Одиночество Дон-Кихота и вариации той же темы создают невероятные трудности для актера в работе над созданием образа. Эти необыкновенные особенности роли неизбежно придают ему видимую монотонность, кажущуюся прямолинейность, однообразие, короче говоря, — скуку. Чтобы избежать этого, нужно делать образ более выпуклым и рельефным, для чего необходимо накопить как можно больше новых красок в характере, в эмоциях, в музыкальном звучании, в интонациях, а для того чтобы их в избытке накопить, требуется много времени и труда. Это и составляет главную трудность для актера и режиссера. Эти трудности я испытал, играя роль Дон-Кихота в предыдущих спектаклях, и если мне тогда было нелегко, то теперь мне стало совершенно ясно, что задача, поставленная предо мной Шварцем и Козинцевым, еще более осложняется.

Образ Дон-Кихота — образ философский, решается на театре и в кино средствами и приемами буффонады, эксцентрики, гротеска, драмы, трагедии. Стало быть, какой должен быть у актера во всех этих жанрах опыт, чтобы начать лепить его! Каким творческим актерским и режиссерским размахом надо обладать, чтобы достичь этой вершины! Несмотря на свой опыт в этом отношении, я все же считал, что если мне удастся вскарабкаться хотя бы на подступы к этой неприступной скале, то это будет очень хорошо.

(Продолжение следует)

Мариэтта Шагинян

НЕСКОЛЬКО АНГЛИЙСКИХ ФИЛЬМОВ

(Размышления писателя)

1

Даже при очень небольшом практическом знакомстве с продукцией французской, итальянской, американской кинематографии мы хорошо можем представить себе их характер и отличие друг от друга. Незнание массовой продукции этих стран не мешает, а скорей помогает нам в наших суждениях, потому что, желая определить для себя возможности и как бы увидеть в одном образе лицо киноискусства каждой из этих стран, мы обращаемся мысленно к тем немногим картинам, которые смогли посмотреть и которые, как правило, принадлежат к лучшим образцам кинематографии данной страны.

Возьмем «Скандал в Клошмерле», одну из удачных кинокартин французского производства. Можно, ничего другого не увидя, сразу представить себе «почерк» французской кинематографии, ее неподражаемый характер. Почему? Потому что в создании этой картины главным фактором были галльский ум, галльское остроумие, тот скепсис с оттенком превосходства над вами, а в то же время и грусти, какой бывает подчас у старика, знающего жизнь, но потерявшего силы для жизни и чуть завидующего, чуть сострадающего молодости,— это типичное выражение галльского «esprit» (непереводимо!) — во французской литературе, графике, музыке, живописи, разговоре, даже самом характере сегодняшнего разговорного языка, даже в выражении лиц умных французов. У нас есть необыкновенно удачный советский фильм «По дорогам Франции», где оператор сумел уловить и передать это выражение в глазах у французских художников на Монмартре. Увидя их профили и это мгновенно зафиксированное на экране выражение, вы безошибочно про себя определяете, что перед вами — типичные французы.

Мало того, по одному только фильму «Скандал в Клошмерле» вы неожиданно чувствуете себя в состоянии судить о важнейших проблемах связи в киноискусстве современной литературы и живописи с их специфическими приемами — со специфическими приемами кино, как такового, в данной стране, в данную историческую минуту, иначе сказать, вы понимаете, насколько синтетично и поэтому особо национально это, казалось бы, наиболее интернациональное из искусств — искусство кинематографии. И больше того, именно исходя из впечатления, полученного вами и постепенно разрастающегося, вы вдруг начинаете лучше и яснее понимать и отрицательные особенности киноискусства другой страны — американского.

В самом деле, там если и синтезируется что-нибудь в лучших картинах, то, скажем, музыка одной европейской страны со стилем виртуоза другой страны, с манерой живописать третьей страны и литературой четвертой страны, сдабриваемые типично американским деляческим подходом к концу и началу сценария и к выбору деталей (не тонко, а броско, не углубленно, а захватывающе, не «долгим разговором», а без долгого разговора).

На киноискусстве больше, пожалуй, чем во всякой другой области культуры (кроме науки) сказывается американский способ продуцирования силами стягиваемых со всех концов света гастролеров — умение зазвать к себе, перекупить, создать условия, застав-

ляющие работать на Америку и т. д.,— постепенно денационализирующий американскую кинематографию. Вот почему вы тоже легко можете представить по двум-трем боевикам лицо этой кинематографии, отражающей не столько состояние собственной национальной литературы, собственной национальной пластики, собственной национальной музыки, сколько конгломераты множества различных, взятых на прокат культур, с одним безошибочным американским оттенком — высокой техники, высокого темпа и высокого понимания практики.

В Италии, разумеется, есть массовая коммерческая кинопродукция, рассчитанная на ниже-средний уровень зрителя. Мы ее, к счастью, не видим. Но когда произносят слова: «лицо итальянской кинематографии», мы все тотчас вспоминаем «Похитителей велосипедов» и ряд других превосходных картин блестящих итальянских режиссеров, сумевших вырвать куски жизни из ее слитного потока, сделать живое человеческое лицо из народа интересней лица актера, представить жизнь, как она есть, обогрев ее лишь небольшой дозой художественной условности, необходимой для сюжетного закругления «натуры». Можно любить или не любить эту прогрессивную итальянскую кинематографию, но она двинула киноискусство вперед, она заставляет мыслить и переживать, она несомненно носит глубоко-национальный характер и отражает определенные тенденции в развитии общества и других итальянских искусств.

Но если так определенно чувствуем и судим мы о киноискусствах Франции, Италии и Америки, то в отношении английского кино ни в печати, ни в устных разговорах не приходилось читать и слышать что-либо определенное, что-либо похожее на точный суд и точное представление. Какое у него лицо? Есть ли сейчас это лицо? Что думают о своем киноискусстве сами англичане?

Как это ни странно, английская печать как будто ищет ответа на такой вопрос не у себя, а у «иностранцев», то есть хочет увидеть себя со стороны, чужими глазами, чтоб почувствовать, имеется ли и какой, в каком направлении, органический процесс в ее киноискусстве последних лет. И это тем удивительней, что именно в Англии появились и появляются отличные теоретические исследования о кино, переводились и переводятся книги других народов, огромным вниманием пользуются также и советские киноработы Эйзенштейна и Пудовкина, переведены и хорошо читаются их книги *.

Так, в «Ежегоднике британского фильма» за 1949—50 годы Оливер Белл, — член фильмкомитета при Британском Совете и одна из ведущих фигур в вопросах образовательной и воспитательной роли кино, пишет, например:

«Мне часто сообщают посещающие нас иностранцы, что каковы бы ни были другие добродетели или падения британского фильма, он, несомненно, завоевал за морями репутацию своими историями (т. е. талантом рассказчика, умением строить сюжет. — М. Ш.) и манерой, в которой они разрабатываются» **.

Здесь дается, в сущности, первый ответ на вопрос: каковы особенности и каково лицо английской кинематографии? Но и вся статья Оливера Белла настолько интересна для нас, что я приведу для читателя еще несколько рассуждений из нее, не потерявших своего значения, как мне пришлось лично убедиться в Англии летом 1956 года, и для наших дней.

Оливер Белл в своей статье откровенно высказывает свое отрицательное отношение к Голливуду и дает понять, насколько влияние этого последнего гибельно для британской кинематографии. Он откровенно радуется и тому, что после войны это влияние идет на убыль. В довоенное время— пишет Белл — «наше обезьянничанье (aping) с американцев было так велико, что наши картины, как это всегда бывает с копиями, были еще хуже оригиналов...» ***. Основное, в чем это обезьянничанье проявлялось, была подгонка игры актеров под монотонию «звезд». Звезда, стар,— этот нерв голливудской кинематографии,— диктовала и тему и сюжет фильма, воспитывая актера не на создании различных образов, а на бессмысленном и непрерывном повторении на экране самих себя, своих черт и черточек, манер и жестов. Публика идет смотреть не фильм, а любимую звезду, поэтому с каким кушаньем ее ни подай, она все съест,— таковы, по убеждению голливудских дельцов, запросы массовой публики.

* См. библиографию в книге Э. Линдгрена «Искусство кино», Изд-во иностранной литературы, М., 1956.

** British film Yearbook 1949—1950. Oliver Bell «The British film of the Future», pp. 176—178.

*** Там же.

«Качества «звезды» могут быть притягательными для миллионов, но не для интеллигентного меньшинства. И я глубоко убежден, что сегодняшний вкус последнего — будет завтрашним вкусом первых. Я надеюсь, что нам никогда не придется быть вынужденными забыть о сюжете (plot) в угоду красивому личику. А тем самым мы подходим к проблеме характеризации. Я ставлю гораздо выше актера или актрису, способных играть разнообразные роли, а не только стереотипную личность, под которую мастера Голливуда подгоняют тех, кого они предназначают быть звездами... В общем, я думаю, что английский актер или актриса куда более разносторонни (versatile), чем их американские коллеги, хотя и не так совершенны, как их европейские соперники. Но это могло бы быть достигнуто тренировкой...» *. Оливер Белл отнюдь не слеп на достижения киноискусства в странах народных демократий и там, где и когда может, открыто признает их организационные преимущества. Ему пришлось, например, узнать от директора венгерской Академии драматического искусства, что «фильм» преподается там оба первых года при трехлетнем курсе обучения — и ему хотелось бы организовать нечто подобное и в Англии. Признает он и тот факт, что «экран» есть средство для передачи идей и должен «рождать мысли», что, впрочем, сейчас ему «почти не разрешается делать». Эти правильные рассуждения кажутся нам азбучными, но, при всей их умеренности и скромности, они выражают почти революционный протест прогрессивной части английского общества против американского влияния.

Критика того, что мешает развиваться английской национальной кинематографии, у Белла сочетается и с позитивным представлением о будущности английского фильма. Он с увлечением рассказывает о группе молодых английских кинорежиссеров, создавших «документальный фильм» и обращающихся к живой натуре вместо условной игры актера. Он видит и растущие черты национальности английской кинематографии:

«Я большой поклонник новой британской школы создания кинофильмов. В течение войны, как мне кажется, мы открыли тот жанр фильма, который подходит к нашему национальному темпераменту. Я думаю — неоспоримый факт, что, если б от большей части наших картин отрезали титры и звуковую часть, в них все равно можно было бы признать английские фильмы...» *.

* British film Yearbook 1949—1950. Oliver Bell «The British film of the Future», pp. 176—178.

Но в чем же эти национальные особенности? Самой опасной вещью для фильма, говорит Белл, является слабая тема: при слабой теме фильм с первых же кадров обречен на фальшь. Но даже и при наличии хорошей темы фильму необходим «крепкий сюжет» или, как Белл выражается, «крепкая история» (strong story). А именно в ней-то и заключается, по его мнению, подкрепленному и вышеприведенным мнением иностранцев,— самая сильная сторона английской кинематографии.

Итак, крепкая история, то есть хорошо, с крепкой завязкой и неразрывным чередованием кадров в развитии сюжета, сделанный рассказ. Англичане в литературе непревзойденные рассказчики, их авторитет, как увлекательных романистов, высоко стоял в восемнадцатом и девятнадцатом веках. Да и сейчас вы не сможете, например, раскрыть любой из «коротких рассказов» Соммерсета Могема, начать его читать — и бросить не закончив. Не знаешь, в чем очарование этих необыкновенно живых, очень простых по форме рассказов, лишенных всякого намека на ту формальную новизну и ломку языка, ту, вошедшую сейчас в моду английскую кокетливую городскую скороговорку, когда проглатываются отдельные слова и сокращаются слоги. Соммерсет Могем классичен, речь его течет без суеты и фокусов, он еще весь в русле XIX века, и новизна его скорей в том лирическом раздумье, в том одиночестве авторского «я», которое отчасти роднит его с нашим Чеховым. Но у него нет ни единого рассказа, который не был бы «крепкой историей», то есть не представлял бы собою острого развития — действия, *приходящего к концу*. Вот почему, может быть, очень много рассказов Соммерсета Могема сейчас в Англии экранизировано и экранизируется.

Но английская «крепкая история» имеет свои два полюса, свое «хорошо» и «плохо», которые со стороны тоже, пожалуй, более заметны, чем до́ма, на взгляд самих англичан. Прежде чем сформулировать эти «хорошо» и «плохо» английского национального фильма, каким он обещает быть, я расскажу одну такую английскую «крепкую историю»

* Там же.

на экране, к сожалению, у нас ни разу не показывавшуюся, но на мой взгляд, как и на взгляд всех советских людей, видевших эту картину за рубежом,— представляющую собой одну из самых приятных, трогательных и хорошо сделанных кинокартин в мире. Не знаю, когда она была сделана. Сейчас, когда мир стареет с невероятной быстротой и произведения искусства проходят, словно тени, одно за другим, напоминая двустишие Низами Гянджеви:

Там, в небе, сидит скоморошник-ловкач —
И дергает сцену за сценою вскачь...

...сейчас, может быть, это и очень старый фильм, но он, как мне кажется, не устарел и не устареет, подобно хорошей сказке. Называется этот фильм «Лэсси возвращается». В титрах идет, как обычно, список действующих лиц, а за ними — имена актеров. И только одно последнее имя заканчивает этот список без расшифровки, двумя словечками «And — Lassy» — «И Лэсси»...

Лэсси — собака, шотландская колли,— играет сама себя. Мы видим бедный фермерский домик, спальню мальчика, с головой закутавшегося в одеяло,— он спит. Внизу, в столовой, шотландская овчарка,— с длинной умной мордой и длинной желтой с белым шерстью, глядит на часы: время идти в школу. Она бежит по лестнице и будит мальчика. Но ему хочется спать, он сердито отталкивает собаку и натягивает одеяло на голову. Собака беспокоится. На минуту она присела, дав ему еще вздремнуть, но потом решительно стягивает с него одеяло. Шутки плохи — теперь нужно вставать. Мальчик одет, позавтракал, бежит в школу; Лэсси заботливо несет за ним ранец с книгами. Четыре часа. Собака опять смотрит на часы и порывисто выбегает из дому. Она сидит в ожидании перед дверями школы. Выходят ребятишки. Идет и мальчик. Он знает, что верный друг тут поблизости. Лэсси берет из его рук ранец и, весело виляя хвостом, скачет вперед. Но родители мальчика в беде: им никак не справиться с арендной платой, а сосед, богатый помещик, давно уже заглядывается на Лэсси: он разводит породистых собак.

Родители долго оттягивают сделку, пока в отсутствие сына не продают собаку. Помещик увозит Лэсси в своем шарабане. Мальчик пришел из школы растерянный — он долго выглядывал собаку, но его никто не встретил. Узнав о продаже друга, он не может есть. Проходят день-два, тоска все сильней. А Лэсси у богатого помещика — за решеткой. Густой лай — это в таких же клетках соседи ее, всех пород и возрастов. Лают, но слушаются дрессировщика, худого сердитого парня со стеком. Лэсси не лает. Дождавшись, когда никого нет, она устраивает побег: несколько раз тренируется в прыжке, покуда не перелетает комом через высокую ограду, и стремглав мчится домой. Встреча двух друзей. Разозленный помещик приезжает за беглянкой. Лэсси опять в клетке. Вторая попытка к бегству: уже не прыжок, а подкоп. Лэсси перелезает через вырытую яму и — опять дома. На этот раз мальчик решает спрятаться с ней от родителей в пещере. Они сидят там, крепко обнявшись, но оба невеселы; оба понимают, что это не надолго. Родители находят мальчика. На этот раз Лэсси увозят за тридевять земель.

В Шотландии — выставка породистых собак. Помещик везет туда своих лучших псов, в их числе и Лэсси, и сам осматривает их вместе со своей маленькой чернокудрой девочкой по прибытии на место. Хорошие, по-разному стриженные, разномастные псы. Обозленный тренер — парень, вообще не очень любящий свое ремесло и собак,— бьет Лэсси палкой на ученье. Лэсси на этот раз избирает самый простой способ: поворачивается спиной к своему мучителю и со всех ног удирает. Куда? Домой,— по собачьему нюху. Но между ней и домом сотни английских миль, реки и горы, леса и скалы, заливы и топи.

Все путешествие умной собаки проходит на экране,— как и её нарастающее истощение. Вот она переплывает залив — кажется, ему не будет конца. Мокрая, одичалая, отощалая, она пробирается по скалам. Шерсть ее слиплась, нога изранена, собака хромает, она несколько дней не ела. Она не играет, не «представляет»,— она переживает все всерьёз. В страшную грозу и бурю, окончательно подломившую ее силы, Лэсси, издыхая, падает на чьем-то дворе, — и тут она слабо подает голос. Лэсси визжит. Она просит о помощи. В домике живут старик и старуха. Они зажигают фонарь и ночью выходят на стон. Перед ними окровавленным комком, вытянув лапы, лежит умирающий пес. Старики вносят его в жилую горницу, обогревают, сушат. Выхаживают Лэс-

си — и вот она уже поправилась, опять распушилась. Лэсси — благодарная собака, ей жаль уходить от стариков, привязавшихся к ней. Новые хозяева души в ней не чают. Но старушка приметила, что в четыре часа пес начинает повизгивать, он глядит на часы, бежит к запертой двери, скребется, потом опять смотрит на часы, потом, видя что дверь заперта, садится и тихонько скулит. Старики понимают — это память о прошлом, о чем-то утраченном, прерванном на пути к дому... И надо отпустить собаку домой.

Утром они выводят ее за калитку и — отпускают. Лэсси уходит не сразу. Вот она побежала, остановилась, обернулась, тихо подползает к новым хозяевам, снова прощается и машет хвостом и, наконец,— бежит. И Лэсси опять добегает домой, но исхудалая, всклокоченная, не похожая на себя. А помещик давно вернулся и с дочкой опять заявился к фермеру. Он убежден, что эта проклятая собака снова у старых хозяев. И в самом деле — за дверью у них несомненно спрятана собака. Но тут, потрясенные верностью собаки, родители мальчика решаются на ложь. Они говорят, что это другая собака, не Лэсси. Тогда помещик посылает свою дочку поглядеть и проверить. Девочка узнает Лэсси, встречается глазами с глазами мальчика, поднимает свои на отца и — отвечает, что это не Лэсси. Между тем злой парень-дрессировщик явно не по душе помещику,— он портит собак. И помещик на его место приглашает безработного, обнищалого отца мальчика. Последние кадры фильма: английский парк, чудная дорожка. По ней катят на велосипедах черно-кудрая девочка и белокурый сын фермера. А за ними — раздобревшая, расчесанная, солидная, преданно бежит Лэсси. Но и это еще не все — за Лэсси вдруг вываливается на экран кучка кувыркающихся уморительных, породистых колли — ее щеняток.

Фильм смотрится с тем отдохновением, когда двух-трехчасовое внимание приносит не усталость, а как будто освежает и снова мобилизует вас на работу. Так действуют народные сказки. И с удовлетворенным вздохом, с теплотой на душе вы покидаете кино. «Собака сыграла человека», — сказал мне один из советских людей, смотревший фильм; «а иной актер-человек и собаки порядочно не сыграет!» И это было правдивое резюме картины: собака сыграла человеческую верность и преданность, преодолев все поставленные перед ней силки и препятствия. Но... Я сказала, что у «крепкой истории» (а Лэсси — это крепкая история на экране!) есть свои «хорошо» и «плохо». Всякое совершенное действие в настоящем рассказе-сказке должно свести начало и конец в закругленное целое, то есть дать окончание. Именно в наличии непременного «окончания» и заключается основная сила крепкой истории, а между тем в жизни окончаний не бывает, есть только концы, точки, прекращения, обрывы. Но «окончание» — это собственность искусства, собственность художественной формы, то «закругление», создаваемое произвольно, в элементах искусства, на основе законов эстетики, а не жизни, когда вы ухом своим слышите музыкальную коду и знаете, что форма идет к завершению, она вбирает все целое и разрешится гармонией, тоникой, она стремится к разрешению, как ручей к реке, река к морю, море к океану, с неизбежностью вечного закона, хотя бы каприз художника вдруг остановил ее на пути в этом стремлении. «Окончание» (не конец!) истории — это всегда, как в сказке,— «жили-были, добра наживали, и я там был, мед-пиво пил, по усам текло — в рот не попало». Сказка! Условное окончание всеобщего благополучия, то, чего хочет душа, хотя и знает, что оно побежит по усам, не попав в рот,— то, чего никогда в жизни не бывает и что поэтому не действительно, не правдиво, засахаривает, лакирует, подкрашивает реальное бытие. В сказках добро побеждает зло, как маленький лорд Фаунтлерой — своего сварливого милорда-дедушку,— но в той же сказке английский парень-тренер, измочаленный на довольно бесперспективной должности дрессировщика собак, остается все-таки без работы. И, в сущности, линия этого самого «злого парня», остающегося без работы, и есть единственная реальная линия в крепкой истории фильма, единственная,— кроме Лэсси. Собака была вне экрана и вне искусства, она жила горячей, естественной жизнью в искусно созданных, но для нее реальных положениях.

Вот отрицательный полюс превосходных английских картин — их еще очень мало, прибавлю сюда снятый в Австралии фильм «Смайли» о веснушчатом мальчугане, нечаянно разоблачившем контрабандистов.

Крепкие, увлекательные истории, со вносящими естественность и природу детьми и животными, с превосходными актерами (я не

согласна с Беллом, что английские актеры «уступают» своим европейским коллегам,— на мой взгляд это лучшие сейчас в Западной Европе и Америке актеры!), но с фальшивым благополучием окончания, какого не бывает в жизни...

Фильмы-сказки, как и сама народная сказка, имеют, конечно, право на бытие, они нужны человечеству как хлеб, потому что люди хотят благополучного окончания. Нет его в жизни, — пусть хоть экран утешит душу. И отвергать хорошие «крепкие истории» английских доброкачественных фильмов только потому, что они обваливаются в условность при окончании, никак не следует. Но люди хотят не только отдыха и утешения. Все сильнее и сильнее становится тяга настоящих людей к той полноте правды искусства, какая отражает действительную жизнь, жизнь, выпадающую на долю вам, мне, ему, ей. Англичанам трудно, по самой консервативности и ортодоксальности их природы, выйти из условностей искусства, условностей, смягченных и сглаженных для них постоянной прививкой юмора, этого «шута» шекспировских комедий, вносящего в высокий стиль условностей прозаический здравый смысл. Англичан очень тянет к себе и опыт Эйзенштейна в советском кино двадцатых годов и резкий скачок итальянского кино с камерой в гущу жизни, где есть только «продолжение» и никогда нет окончания. Но вряд ли удастся им такой скачок, для этого они слишком традиционалисты.

Впрочем, именно в Англии, в английском фильме, по всей вероятности бессознательно для постановщика, а может быть и полусознательно для актера,— удалось совершить этот скачок, не разрывая рамок условной «крепкой истории», а, наоборот, с точностью воспроизведя ее. И тут я вижу в будущем новый путь для английской кинематографии, вполне национальный и неподражаемый для других. Для того чтобы показать этот возможный путь (он заложен, по-моему, в глубокой актерской трактовке роли), я расскажу о втором английском фильме, снятом года четыре тому назад.

2

Из всех романов Диккенса — его «Записки Пиквикского клуба» меньше всего подходят для экрана. Они были написаны молодым Диккенсом, привыкшим иметь дело с газетой, с малым объемом однодневных скетчей; они писались от выпуска к выпуску, нанизаны из отдельных приключений, вставных новелл, остроумной хроники, вроде выборов в Итонсвиле или военных маневров в Рочестере. И связаны между собой только нитью дороги — дороги веселого путешествия по веселой старой Англии.

Но с течением времени самое молодое творение Диккенса сделалось самым зрелым. Образы, созданные им, выросли в типические, а смешные и трогательные сцены наполнились ароматом «дней минувших». Старая Англия, ее города и усадьбы, проезжие дороги и трактиры, балы и свадьбы, сады и тюрьмы, все это, пронизанное светлой мыслью и мягким юмором Диккенса, сделалось знакомым для читателей обоих полушарий. И когда сценарист и режиссер Ноэль Лэнгли приступил к экранизации самого трудного романа Диккенса, перед ним встала задача: передать не только роман, но и то, что сделало с этим романом историческое время — Время с большой буквы.

Справился ли Ноэль Лэнгли со своей задачей? И как?

За день до выхода «Пиквика» на лондонский экран, 13 ноября 1952 года, газета «Таймс» писала: «Его (Лэнгли) задача выбора перед тем, как начать крутить фильм, была и сама по себе достаточно трудна, а после начала съемки он был поставлен лицом к лицу с дальнейшими трудностями». А после того как фильм уже шел в Лондоне, постоянная кинорецензентка воскресной газеты «Санди Таймс», Дайлис Пауэлл, писала 16 ноября, что попытку Ноэля Лэнгли отнюдь нельзя счесть «незаслуживающей внимания». Самый тон этих заметок, необычайный для коротких и рекламно-деловых сообщений о фильмах, какие чаще всего встречаешь в английских газетах, показал, что Лэнгли заставил рецензентов задуматься над своей работой.

Мы увидели Пиквика у себя с опозданием на целых три года,— и с первой же минуты, как появились на экране страницы старой книги и зазвучали такты громкой, маршеобразной, необыкновенно жизнерадостной музыки, в нашем зрительном зале родилось то особенное чувство внимания и захваченности, какое говорит об удаче. Да, фильм удался Ноэлю Лэнгли. Предельный лаконизм сценария, но не скупой и не торопливый, в отдельных местах даже щедрый на время, например в замечательной сцене суда и

чисто диккенсовской речи серджента Буз-фуза (артист Вольфит); предельная быстрота действия, но не грубая, а постоянно и выразительно обусловленная; быстрый переход из кадра в кадр, нигде не разбивающий, а, наоборот, все более сковывающий ваше внимание; тонкая, обдуманная, великолепная игра артистов вплоть до мельчайшей роли какого-нибудь драчуна-извозчика и музыка, музыка... Превосходная музыка Антони Хопкинса — одно из самых крупных слагаемых успеха фильма. Она не иллюстрирует и не сопровождает, а кажется дыханием экрана. Полтора часа вы слушаете как бы пленительные вариации одной и той же темы — и в цокоте лошадиных копыт, и в танцевальных мелодиях офицерского бала, и в тягучем колоколе английского суда, и в соловьиных трелях, раздающихся в воображении влюбленного Уинкля, и в нестройном трагическом шуме голодной, измученной толпы долговой тюрьмы Флит,— пока, наконец, ее первые знакомые такты не воскресают с полнотой музыкальной коды в последних кадрах свадебного пира...

Каким же образом справился Ноэль Лэнгли со своей задачей? Ответ на этот вопрос неожиданно подводит нас к очень глубоким выводам и представляет собой немалый литературный интерес.

Перед нами опять сказка, на этот раз диккенсовская, с благополучным окончанием. Но, чтобы получить «крепкую историю» из конгломерата «Записок», Лэнгли вынужден был — правда, тонко и незаметно — внести существенные «редакционные поправки» к Диккенсу. Весь читающий мир знает Пиквика — толстенького джентльмена в белых штанах в обтяжку и знаменитых гетрах, — смешного вначале, но все более обаятельного, с каждой страницей разворачивающего свой английский здравый смысл, свой старомодный юмор, свою практическую доброту. В книге именно Пиквик в окружении своих спутников — Снодграса, Уинкля, Тапмэна и верного слуги Сэма Уэллера — занимает центральное место, остальные персонажи: помещик Уордл с его вечно спящим слугой, «жирным парнем»; хитрые стряпчие Додсон и Фогг; мелкий жулик Джингл с его пройдохой слугой Джобом — и многое множество других лиц воспринимаются на втором и третьем плане.

И вот главная «редакционная поправка», какую внес Лэнгли, заключается в том, что в сценарии он о т н я л у П и к в и к а м о н о п о л ь н о е п о л о ж е н и е, к а к о е т о т з а н и м а е т в р о м а н е. Рядом с добропорядочным английским джентльменом Пиквиком он поставил отрицательную фигуру бродячего актера Альфреда Джингла, а вместо «цепи происшествий» собрал все действие кольцом вокруг одной сюжетной коллизии: борьбы Пиквика с Джинглом. Сделано это путем небольшой и на первый взгляд несущественной словесной перестановки: в сценарии тотчас после первой крупной проделки Джингла — увоза перезрелой мисс Рэйчл — Пиквик торжественно заявляет: «...Теперь моя святая обязанность разоблачить... этого авантюриста!». Решение Пиквика начать поединок с Джинглом становится косвенной причиной всех последующих событий. И это выводит эпизодическую фигуру Джингла на первый план, который Джингл и занимает с первых же кадров фильма.

Играет Джингла в фильме замечательный английский актер Найджл Патрик. Когда во дворе «Золотого креста», где взбешенный извозчик хочет поколотить Пиквика, принимаемого им за шпиона,— вдруг происходит движение и выступает вперед Альфред Джингл, расталкивая людей танцевальными жестами своих узких плеч и спрашивая озабоченным, рубленным «стаккато»: «Что такое? Что случилось? Что за свалка?» — зритель сразу оказывается в плену у необычайно интересного, очень сложного образа, созданного актером.

Джингл на экране красив; акробатически ловки движения его очень тонкого тела и длинных ног; н о н е к р а с о т а и л о в к о с т ь Д ж и н г л а п р и к о в ы в а ю т в з г л я д. Джингл на экране жалок и оборван; — он в продранном кафтане, с бегающим взглядом, не брезгает передернуть в карты, выпить из чужого стакана, облачиться в чужую одежду; это искатель перезрелых невест с хорошим приданым, врун и воришка. Но внимание зрителя к э т и м ч е р т а м н е п р и к о в ы в а е т с я. Джингл совершает множество комичных проделок, но зритель почему-то н е с к л о н е н смеяться над ними, как смеется над столбняком Уинкля или его спортсменскими подвигами. Почему-то проделки Джингла не возбуждают смеха, не кажутся комичными. Ловишь себя вначале на классических литературных сравнениях, вспоминаешь Хле-

стакова, Чичикова, но и эти мысли отпадают, потому что в образе Джингла на экране нет и ничего сатирического. Что же держит, что приковывает зрителя к этому образу?

Вот Джингл разглагольствует, как хозяин, за столом, фамильярно хлопая джентльменов по спинам и даже по плешине; но стоит проделке открыться, стоит возникнуть опасности резкого отпора,— и в глазах нахала мелькнет что-то похожее на привычку всегда в таких случаях благоразумно отступать, ретироваться, что-то от побитой собаки, прочно знающей о существовании палки. Унизительное, жалкое в лице, бегающие глаза — но только ли это?

Вот к Пиквику входит военный врач с офицерами. Он узнает в Джингле своего неизвестного соперника на балу; лицо его наливается бешенством, он жаждет дуэли... Но один из его спутников с холодным презрением говорит ему: «Это бродячий актер... вам невозможно драться с ним». Все это время Джингл сидит лицом к зрителю; его узловатые нервные руки тасуют колоду карт, шляпа сдвинута набекрень, губы кривятся вынужденной, вызывающей улыбкой. В ответ на презрительные слова он как будто все так же беззаботен. Но едва заметная судорога перекосила его лицо, глаза перестали «бегать»,— в них появляется — на кратчайший миг — что-то человечески-гордое, озлобленное, затравленное, как при очень сильной физической боли. Прошло и тотчас исчезло. Но вот к оскорбительным словам офицера присоединяются оскорбительные слова подошедшего к актеру Натаниэля Уинкля. Они — последняя капля. Джингл, отворачиваясь, как бы сходит с экрана, глядя перед собой прозрачными, пустыми, широко открытыми глазами. Мы заглядываем в них только на секунду. Еще миг — и нахальный Джингл, которому все как будто с гуся вода, опять на месте.

Но зрителю, заглянувшему лишь на короткий миг в человеческую душу актера, в его попранное достоинство, в еще не совсем умершую способность чувствовать оскорбление, хочется опять увидеть это лицо без маски. И Найджл Патрик доставляет зрителю это наслаждение.

В долговой тюрьме, на соломенном полу, грязный, босой, полуголый, с обвисшими развитыми волосами, с выросшей на щеках щетинкой, с опущенными глазами стоит перед Пиквиком его нахальный противник. Он еще силится быть остроумным и развязным, но он голоден, замучен, ноги едва держат его, и шутит Джингл над последним актом своей собственной человеческой драмы: «смерть от истощения, следствие, похороны за счет работного дома, занавес»... Он не глядит Пиквику и зрителю в глаза. Голос его очень тих, старое «стаккато» едва заметно. И этот босой человек в тюрьме кажется натуральней, серьезней, человечней, чем стоящий перед ним все такой же толстенький в таких же незапятнанных белых брюках (даже солома не пристала к гетрам!) мистер Пиквик, эсквайр.

Невольно вы вспоминаете то место романа, где Джингл сам себя аттестует как «дворянина из Без-поместья, Ниоткуда», подшучивая над традиционными английскими сословными формулами. Даже и тут, в последней сцене, молодой по роману Джингл кажется старше пожилого Пиквика; он и раньше как бы покровительствовал английскому джентльмену, помогая ему в практических вещах; а сейчас, едва стоя на ногах, в двух-трех фразах обнаруживает лучшее знание страшных сторон тюрьмы, ее ростовщиков, обирающих заключенных,— нежели чистенький сэр, обходивший тюрьму со своей записной книжкой. Когда в новой скромной одежде он приходит проститься с Пиквиком, — режиссер дает нам его лицо крупным планом. По замыслу Ноэля Лэнгли это лицо должно выразить раскаяние, благодарность, перерождение. Не знаю, хотел бы Найджл Патрик в соответствии со сценарием передать именно такие традиционные чувства. Мы можем судить только о том, что́ видели на экране.

А увидели мы — гением актерской игры — прекрасное человеческое лицо и невеселые глаза в темных изношенных веках; тонкие губы, раскрывшиеся без улыбки, как бы от рвущихся слов, которые остались невысказанными,— лицо человека, страстно повествующее о судьбе того, кто выключен из общества, кто с умом и талантом, как побитый пес, молчаливо сносит пренебреженье и униженье; кто разменял свою молодость на мелкое жульничество, беготню по заколдованному кругу, из которого нет выхода, и — последний вершок родной земли под ногами, с которой его сбрасывают вон, вон из Англии, в британскую колонию Гвиану, в

Демерару, где переселенцы тысячами мрут от желтой лихорадки...

И то большое и человеческое, что вдруг встает за образом Джингла, сыгранного Найджлом Патриком с потрясающей силой, совершенно заслоняет добропорядочного Пиквика.

Потрясенные этим образом, со стиснутым сердцем, еще не зная и не понимая, почему нам вдруг стало так странно тяжело на душе, молчаливо выходим мы из зала по окончании фильма, казалось бы, такого веселого и жизнерадостного. Иные и не заметили, что в поединке Пиквика с Джинглом нравственно побеждает не Пиквик, а тот, кого он благополучно выпроваживает за пределы родины. Другие, заметив, склонны приписать это более слабой игре актера, изображавшего Пиквика.

Но, мне думается, превосходный актер Джемс Хэйтер, игравший Пиквика, один из опытнейших английских актеров, прекрасно сыгравший двух братьев Чирибль в другом диккенсовском фильме, «Николас Никклби», тут ни при чем. Мне думается, он и не мог сыграть лучше... Охваченная ярким впечатлением от фильма, я взялась за перечитывание романа Диккенса, и мне стало понемножку ясно, что Найджл Патрик не отошел от английского классика. Наоборот, образ, созданный им на экране, помог нам сейчас по-новому прочитать самый роман, увидя в нем такие детали, каких раньше мы просто не замечали.

Начать с того, что деклассированный член общества, Джингл, у Диккенса — не шут и не глупец; он отлично знает слабые стороны общества, за пределами которого он живет. Когда сквозь шутовство прорываются у него серьезные фразы,— какой остротой социальной характеристики отличаются эти фразы! Сам Диккенс не мог бы сказать о современном ему английском строе лучше, чем это делает Джингл: «Люди высшего ранга не признают людей среднего ранга; люди среднего ранга не признают мелкого дворянства; мелкое дворянство не признает торговцев... А член королевской парламентской комиссии — не признает вообще никого, кроме себя».

Джингл, далее, не бездельник. Он актер, профессионал, зарабатывающий пропитание своей профессией, которая, правда, не всегда кормит его. В то время как Пиквик с друзьями едут «на свой счет» в Рочестер в поисках приключений, Джингл отправляется туда для выступления в рочестерском театре. С тонкой иронией он замечает Пиквику, что и он тоже философ, «как многие люди, у которых мало работы и еще меньше получки». Наконец, Диккенс странно оговаривается, заставляя Джингла рассказывать о своем участии в июльской революции, в то время как похождения Пиквика происходили хронологически до нее.

Но что же сам Пиквик, милый читателю с детства, Пиквик, которого мы привыкли любить,— что происходит с ним? Как перечитываешь роман после фильма? Я представляю себе английского сценариста и режиссера Лэнгли над книгой. Вот он дошел до последних страниц, где доброта Пиквика должна победить низость Джингла. Эти страницы особенно важны для Лэнгли, поскольку он строит весь свой сюжетный узел именно на последней нравственной победе Пиквика над Джинглом. И тут я вижу, как Ноэль Лэнгли смутился. Я вижу, как он прикусил себе губу. Как он начинает опять листать книгу сначала... Правда, я вижу это в своем воображении, но на основании, как говорят юристы, «вещественной улики». Нельзя, мне кажется, не смутиться от тех строк, где слабого, еще недавно перенесшего лихорадку человека посылают начать новую жизнь в болотистую Гвиану. Но, может быть, он сам этого хочет? В романе об этом ни слова не сказано. Там Джингл упоминает о попугаях, но без всякого высказанного стремленья в экзотическую страну. Там Джингл беседует с Пиквиком о своей будущей судьбе, но содержание беседы читателю остается неизвестным.

И сценарист Ноэль Лэнгли чувствует, чувствует сердцем человека нашей эпохи, нашего десятилетия, что массовому зрителю не совсем-то понравится такая доброта Пиквика. Надо ее обосновать, оправдать, надо за Диккенса договорить то, что Диккенс совсем не сказал в романе. И вот тут-то и появляется вещественная улика, о которой я упомянула выше. В одном из начальных кадров после рассказа о дочери испанского гранда Джингл вдруг откидывает голову и задумчиво произносит: «Вот о чем я мечтал всегда... Оставить Англию... уехать в Демерару... Превосходный климат... Да, уверяю». Напрасно уверяет Джингл зрителя! Во-первых, в Демераре не превосходный, а убийственный климат. Во-вторых,

этих слов вовсе нет в тексте романа, их вложил в уста Джингла сам сценарист. У Диккенса Джингл, придя проститься с Пиквиком, говорит гораздо более правдоподобные и серьезные слова. Когда законник Пэркер грубо называет «потерянными» те 50 фунтов, что Пиквик потратил на Джингла, бродячий актер страстно восклицает: «Не потеряно! Заплачу все... до последнего фартинга... Желтая лихорадка, может быть... не в моей власти... Но если нет...». И когда он опускается на стул, проводя рукой по глазам, вы знаете, что Джингл ясно видит перед собой все, что его ожидает: страшное дыхание тропической лихорадки встает со страниц романа. И верный слуга Джоб усиливает эти слова: «Он хочет сказать, сэр, что, ежели его не унесет лихорадка, он вернет эти деньги. Если выживет,— вернет, мистер Пиквик» *.

Легко ли современному актеру перед новым, современным зрителем сыграть милого Пиквика так, чтобы он вышел безупречно-обаятельным и смог потягаться в нравственной силе с жалким парием, пережившим серьезную человеческую трагедию? Может ли приятная музыкальная табакерка выстоять рядом с бурей бетховенской музыки? Джингл побеждает Пиквика на экране вопреки замыслу Ноэля Лэнгли, но мне кажется — именно в этой победе — лучшая похвала фильму.

Когда я поделилась всеми этими мыслями с читателями на страницах московской английской газеты, один знакомый мне англичанин взялся заново перечитать «Пиквикский клуб». И вот, прочитавши, он прибежал ко мне и взволнованно показал еще одну «улику», до сих пор совершенно не замечавшуюся никем уже в самом тексте Диккенса.

Джингл в последнее свое свидание благодарит Пиквика своим прерывистым стаккато: «Мистер Пиквик — глубочайше обязан — спасательный пояс — сделали человека из меня — вы никогда не раскаетесь в этом, сэр» **. Двусмысленно тут выражение «спасательный пояс» — life preserver, — которое имеет еще и второй смысл — дубинки, вышибающей душу из человека. Джингл хотел сказать одно, но у него вырвалось другое: он нечаянно сравнил великодушную помощь Пиквика, посылающего его в Вест-Индию, с дубинкой, вышибающей душу.

Найджл Патрик вряд ли согласится с моей трактовкой его игры,— я не застала его в Лондоне и не смогла лично побеседовать с ним. Но я знаю, что роль Джингла не была для него случайной. Сам артист, ушедший на сцену 17-летним юношей, он, конечно, должен был вложить в эту роль более глубокое, чем кажется на первый взгляд, понимание и толкование ее. В своем письме ко мне из Калифорнии от 23 июня 1956 года он пишет: «Так чудесно было воскресить к жизни на экране изумительный диккенсовский характер. С самого раннего моего детства, когда я впервые прочел Пиквика,— я горячо мечтал сыграть Джингла (уже тогда я решил про себя — сделаться актером!)».

Английская классика таит в своих «крепких историях» немало таких тонких социальных сюрпризов. И мне кажется — гениальная расшифровка их на экране артистами, музыкантами и режиссерами (музыка Антони Хопкинса участвует в глубоком раскрытии всей атмосферы фильма!) может стать одной из прекрасных особенностей английского национального фильма.

3

Я попыталась дать свои характеристики национальных особенностей современного западного фильма по вершинам их киноискусства. Но у меня, как, вероятно, и у читателя, практически успевшего ознакомиться лишь с некоторыми образчиками западной кинодраматургии, в глубине души таилась надежда, что вот, когда приеду в эти страны сама, буду ходить в кино почаще и уж наверное увижу еще несколько жемчужин, до нас не дошедших...

Так вот, этих «жемчужин» в течение двух с лишним месяцев в Англии и нескольких дней в Париже я не отыскала. В Париже я высидела (не без труда) всю головоломную серию картин в знаменитой «синераме», пока еще очень дорогом для парижан удовольствии. Не знаю, как будет у нас, но я удовольствовалась одним этим посещением и в Лондоне уже не пошла смотреть синераму, правда более скромную по размерам, нежели парижская.

Дело в том, что к новому шагу в технике, требующему более интенсивного расхода вашей личной энергии, будет ли это энергия

* Charles Dickens «Posthumous Papers of Pickwick Club». Изд-во иностранной литературы, М., 1949, стр. 830.

** Там же, стр. 829.

внимания, движения рукой, передвижки корпуса или зрения, слуха, нервного восприятия,— надо привыкать исподволь как на заводе или фабрике, так и в области искусства. И уже сама неприспособленность нашего организма в первую минуту встречи с этой новой техникой, сама необходимость физического и психического приспособления — неизбежно приносит вам в первое время больше усталости, чем удовольствия, больше напряженья, чем облегченья. Так происходит и с синерамой. Выдержав в ней часа два-три подряд, вы чувствуете звон в ушах, головокружение, видите рябь в глазах и говорите себе: хватит с меня, больше не пойду. Причина этого, как мне думается, еще и в том, что хозяева синерамы, стремясь сразу ошеломить зрителя новинкой, подковывают новую технику вдобавок и невыносимо быстрыми по темпу сюжетами картин. В парижской синераме все начинается с катания на именуемых почему-то в Америке «русскими», а у нас «американскими» горках — зигзагообразных поездках сверху вниз и снизу вверх по бесчисленным горам и долам, устроенным в месте «отдыха» ньюйоркцев, «Рокиуэй-Плэйленд», на Лонг-Айленде. Это удовольствие диктор вдобавок назвал «Атомным болидом» (в программе сказано: «это самое сумасшедшее, самое головокружительное и самое сенсационное путешествие в мире»). Дикое движение подхватывает вас с трех сторон, и вы чувствуете, что вас тошнит. Тошнота не проходит и дальше, на самолете над всей Америкой, в храме Вулкана из «Аиды», на карнавале лодочных гонок в Венеции, потому что все вокруг вас пляшет, бежит, движется скорей, чем ритм вашего дыхания и биения вашего сердца. Правда, иллюзия жизни (но жизни ускоренной) дает вам своеобразный опыт; вы побывали в Америке (и думаете про себя — не к чему теперь хотеть съездить туда опять), но опыт этот, забежавший вперед настоящему, иллюзионен. Пока не выработалось у нас привычки к новым темпам и усиленному расходу энергии — синерама удовольствие сомнительное, и после нее хочется пройти пешком километров десять, посидеть с удочкой на берегу, повязать на спицах, протанцевать полонез в «Иване Сусанине», словом — поразмять собственные двигательные мышцы и насладиться медленным течением времени. Ведь медленное течение времени всегда удлиняет ощущение протяженности жизни, ее долготы, а быстрое — заставляет вас чувствовать ее краткость.

Массовой кинопродукции во Франции я посмотреть не успела и характера ее не знаю, но в Англии мне удалось побывать в самых разных кино: и фешенебельных — Западного Лондона, и рабочих — в доках Глазго, и в пригородном кино Эдинбурга, и в малюсеньком деревенском, но таком уютном, где даже простое сидение в мягком, удобном кресле — отдых. Почти все кинематографы в Англии (по крайней мере те, где я побывала) построены амфитеатром, и вам не приходится страдать от шляпы соседа, сидящего спереди. В английской архитектуре общественных зданий пространство экономно выгадывается. В театрах почти нет фойе и буфетов, нет даже раздевалок — в Королевской опере вы раздеваетесь в туалетной комнате, если вообще хотите сдать верхнюю одежду; в театрах вы пьете кофе и чай, сидя в своем кресле театрального зала. В кино — нет «ожидалок» с культурными снимками на стенах или газетами на столиках, потому что ожидать не приходится — вы проходите в зал тотчас, как купили билет, смотрите с середины, с конца, можете смотреть дважды одну и ту же программу. Проветривать зал после сеанса, как это делается у нас, не нужно,— всюду имеется вентиляция, поддерживающая в залах ровный свежий воздух и уносящая отработанный. Все это — большие плюсы английских мест развлечения, и все это — наглядный показатель того, как экономика влияет на архитектурные формы и планировку зданий, а планировка зданий вносит в жизнь новые черты личного и общественного быта, быстро прививающиеся. И все это, кстати сказать, заставляет задуматься об одной немаловажной вещи: прежде чем копировать что-либо из понравившегося и кажущегося вам рациональным в западноевропейском быте, надо посмотреть, из каких экономических причин оно выросло и есть ли у нас такие же основания для их введения...

Но возвращаюсь к фильмам. Все плюсы самого кинотеатра не могут искупить в Англии невероятного узкоумия массовой кинопродукции. Во-первых, еще сильно засилие в английских кинотеатрах американских фильмов, приучающих медленных и рассудительных англичан к треску, вою, воплю, стрельбе, трупам, погоне, крушениям, прыжкам в воду и тому подобным в беско-

нечных вариациях скрежетам зубовным на экране. Сюжеты до такой степени примелькались в этих фильмах, а любовь до такой степени выветрилась, что вы постепенно отучаетесь чувствовать, глядя на них, что-либо, какую-либо симпатию или антипатию к актерам. Вспоминается поистине гениальный роман о будущем Америки Рея Бредбери «481° по Фаренгейту», переведенный и у нас. Англичане протестовали против засилия Голливуда 6 лет назад, протестуют при первом удобном случае и сейчас. Во время моего пребывания в Англии шел американский фильм «23 шага до Бэкер-Стрит». Сюжет его был таков: слепой драматург услышал в пивной («pub bar») фрагменты разговора, по которым ему стало ясно, что готовится похищение ребенка из знатного семейства. Он запоминает голоса говоривших, запах духов и что-то, заставляющее предполагать в одном из собеседников — няню. Его рассказ в Скотланд-Ярде встречается скептически. Тогда он сам с друзьями берется открыть и предотвратить готовящееся похищение, и на экране начинаются детективные похождения слепого со всякими аттракционами, вплоть до падающей бомбы, сносящей возле него стену дома. Так вот, одна из вечерних газет обрушилась на этот фильм под огромным заголовком: «Хи! Они не смеют делать этого с Лондоном». С великим возмущением перечисляет рецензент грубые выдумки режиссера, перетасовывающего лондонские расстояния, названия и улицы, без всякого стеснения в угоду американскому зрителю.

Когда появился (тоже в мое пребывание) чудесный английский фильм «Смайли», Америка не допустила его на свои экраны только потому, что в нем трижды упоминается слово «опиум»,— и английские газеты тотчас обрушились на американское лицемерие, мешающее действительно чистому, хорошему фильму появиться перед зрителями, в то время как разнузданные, лишенные всякой чести и совести американские картины беспрепятственно пропускаются.

Трудно было, прочтя в день две-три газеты, не встретить в какой-нибудь из них шпильки по адресу Америки. Но тут же надо сказать, что, несмотря на цитированную мной статью Оливера Белла, несмотря на правильные в общем взгляды английской критики (а критика в Англии очень подробно освещает все появляющееся на экране, и у нее есть такие специалисты по кинообзору, как Роберт Кеннеди в «Дейли уоркер» и Дайлис Поуэлл в «Санди таймс»!), несмотря на ежедневные «шпильки», англичане по-прежнему продолжают «обезьянить» с Голливуда. Они заимствуют у Америки классификацию артистов на «star», звезду — в применении к «нему» или к «ней»; и это не только в плакатах и объявлениях, но сделалось почти профессиональным званием; на следующее за ним «co-starring», то есть соучастие в созвездии, второе по чину-званию место в актерской иерархии; причем явно культивируется честолюбие актеров второго ранга — перейти в разряд «стар»! Они заимствуют у Америки если не темпы — медлительному англичанину все же трудно приноровиться в кино к темпу американской халтуры, — то диапазон, или, вернее, «ассортимент», показываемого зрителю.

В апреле нынешнего года «Дейли уоркер» писала об одном из английских фильмов, что это «история сыщицко-грабительской аферы, главным образом состоящая из бешеных перелетов между Нью-Йорком, Лондоном, Римом и Афинами». Это характерно для английской массовой продукции, характерно не столько подражанием Америке в области «бешеного темпа», сколько пространственным охватом зрителя, географическим разнобоем, множеством стран и городов и кусочками павильонной экзотики. Если любовь, так уж вилла в Ницце, Адриатика, пальмы, Гавайские острова; если преступление, то мрачные скалы, пропасти, пещеры, катакомбы,— и обязательно натурные кадры из колониальных стран, африканские, азиатские, перемежающиеся с роскошными интерьерами вилл титулованных героев и миллионеров, обязательно сногсшибательные туалеты (выполненные в таком-то и таком-то ателье!) — словом «хай-лайф», та самая жизнь высшего круга, которую безумно любит английский обыватель. Вот это нагромождение роскоши, экзотики, географических широт и долгот (с обязательным качеством красивости, «претти-претти», как говорят англичане) — и есть черта английской массовой продукции, делающая ее почти такой же невыносимой, как американский массовый «ширпотреб».

Во-вторых, кроме еще сохранившегося засилия Америки на английских экранах и в английских киностудиях нельзя с глубокой жалостью не отметить, что американский

паук продолжает втягивать в паутину Голливуда лучших английских актеров. Чарли Чаплин сумел спастись из этой паутины. В Англии актерского дарования силы Чаплина,— пожалуй, и нет, но есть превосходные, серьезные актеры, лучшее достоинство которых раскрывается во всей полноте не в том, как они играют одну свою роль, а как они играют эту роль в ансамбле, то есть, как соучаствуют в целой картине спектакля. Талант характеристики, умение вжиться в самые разные образы — у лучших английских актеров очень велик. Поистине, перебывав во многих театрах Англии, глубже понимаешь, почему и как именно в этой стране возможно стало явление Шекспира. И вот вы вдруг с горечью узнаете, какой процент этих замечательных актеров втягивается в Голливуд, становится там «стар» и, переходя из «star» в состояние «co-starring», говоря английским каламбуром, делается staring — неподвижным, пристально глазеющим, уставившимся в одну точку, бесконечно повторяя себя и заботясь лишь о том, чтобы подольше сохранить понравившиеся зрителю свои «форму и выражение»... Приезд какой-нибудь Мерилин Монро, белокурой красотки-артистки, совершающей со своим мужем, Миллером, свадебное путешествие, втягивает в орбиту бесчисленных газетных снимков и репортажей также и любимца англичан, Лоуренса Оливье с женой, — и, боже мой, какие только сценки между ними не фиксируются и не транслируются! Не удивительно, что американо-английские киноальянсы приводят серьезного английского артиста к снимку для рекламы новых сигарет в газете! Нельзя не выразить тревогу и за такого актера, как Найджл Патрик, тоже втянутого в прошлом году в Голливуд (он снимался в картине из эпохи гражданской войны в Америке «Страна миссис Роунтри») и уже перешедшего, как видно сейчас из английских газет, от более скромного «ко-старринг» к полному званию «стар». Это артист огромного многообразия, настолько тонкой игры и выражения, что в разных ролях его почти нельзя узнать, артист, чудесно передающий образы Сомерсета Могема на экране. Страшно подумать, каким сделает его калифорнийская тренировка.

Мне остается сказать несколько слов об очень знаменательном техническом явлении, проникшем в английское кино и вызвавшем в месяцы моего английского пребывания тревожный интерес к нему не только среди киноспециалистов.

Впервые я услышала о нем на Конгрессе Пенклуба, где выступали писатели многих стран и национальностей. Не говоря уже о том, что целое заседание Конгресса было посвящено связи литературы с кино, радио и телевидением; не говоря о том, что мы прослушали ряд очень практических сообщений о профессиональных методах такой связи,— внимание всего зала было положительно приковано к речи английского писателя Артура Кальдер-Маршала.

Он начал с очень интересного указания разницы в работе писателя для кино и в работе его для радио и телевидения. Мы привыкли думать, что радио и телевизор — это техника массового распространения искусства и что «массовость» включается известным влиятельным фактором и в самый процесс создания продукции. Но Артур Кальдер-Маршал остроумно напомнил, что если киноэкран смотрят тысячи незнакомых друг другу в зале людей, то радио слушают и телевизор смотрят обычно 3—5—6 человек семьи, то есть людей, тесно друг с другом связанных, и поэтому продукция для радио и особенно телевизора должна быть семейной продукцией, подчиненной совсем другим требованиям, нежели кино. В ряде остроумных примеров Артур Кальдер-Маршал показал, как многое из приемлемого на экране кино, совершенно недопустимо в семейной обстановке. Здесь развитие техники приводит к созданию не массового продукта, а к своего рода семейному, узко интимному, камерному характеру произведений, и это может открыть новые пути для творчества писателя.

Но центром в речи Артура Кальдер-Маршала, говорившего главным образом о технике новых видов так называемого «массового искусства», было не это. Центром его речи, сковавшим внимание всех в зале, было сообщение об использовании в кино так называемого «порога видимости» и «порога слышимости» или, по-английски обозначаемого коротким словечком «зресхольд» (the threshold of vision).

«Я не боюсь того, что мы видим или слышим в кино, по радио или на телевизоре»,— сказал он.— «Но я боюсь того, что мы слышим и все же не слышим, видим и все же не видим. Вот это — действительно опасно.

Много лет назад мне пришлось смотреть красивенький документальный фильм о розовых садах Старой Англии. Эстетически этот фильм «вонял». Но странным образом совсем не розами. Многие из присутствующих пожаловались, что запахло чем-то гораздо более острым — человеческого происхождения. Загадка разъяснилась, когда фильм был исследован на специальном аппарате. Оказывается, редактор, чтоб удлинить фильм, вставил между каждым четырнадцатым кадром (frame) белый кадр, на котором написал (видимо, ради озорства. — *М. Ш.*) грубое ругательство, аромат которого и выявился в театре. Мы его видели, но не настолько продолжительно, чтоб узнать, что именно мы видим. Оно существовало лишь на пороге видения. Во время войны британские агенты, обучавшиеся для работы за границей, ложились спать с крохотным аппаратом в ухе, который шептал им, но очень тихо, так, чтоб не доводить до сознания, — на языке той страны, где они должны были работать. Звук был на пороге слышания, и они обучались новому языку с удивительной быстротой. Совсем недавно один фабрикант мороженого использовал «порог видения» в кинематографе для своей рекламы; продажа его продукции поднялась. Эксплуатация порога видения и слышания достаточно устрашающа. Насколько же страшнее возможность использования его бесчестными политиками, если только не сделать наказуемыми невидимые поля видения и неслышимые волны звука» *.

Практическая эксплуатация подсознания — вот в каких трезвых, материальных терминах говорят сейчас в Англии о том, что еще недавно стали бы называть «мистикой», «бредом», отмахиваясь от этого, как многие близорукие люди в истории общества отмахивались от новых изобретений. Между тем вещь, о которой заговорил Кальдер-Маршал, уже не нова, имеет многолетнюю давность и, конечно, представляет собой сейчас ту стадию вполне материального, доступного человеческому руководству процесса, который сможет быть в будущем плодотворно использован и в педагогике, и в театре, и в культуре вообще, бросив свет на вполне физиологическую связь того, что мы определяем в человеческом восприятии как область сознательного и область подсознательного. Что это и для самой Англии вовсе не ново, можно извлечь из ее печати. Так, в серьезной «Санди таймс» от 15 июля 1956 года было напечатано в отделе писем к редактору как отклик на ставшую объектом интереса тему:

«Сэр, я очень заинтересован поднятым вами вопросом о «подсознании», потому что около двадцати лет назад я был инициатором почти таких же экспериментов. В то время я был распорядителем общества «Паблисити Фильмс Лимитед» (подчиненного агентству объявлений Лондонского Обмена Прессы), в обязанности которого входило составлять и распространять рекламные и коммерческие фильмы. В начале 1934 года я познакомился на гольфе с молодым человеком по имени Листер. Он подробно объяснил мне свою идею передачи послания в «подсознательную» область человеческого мозга. Он указал мне на разницу скорости и схватывания и фотографирования глазом образа, и скорости донесения этого образа в мозг — факты, на которых его тезис базировался. Его спокойное рассуждение и его искренность убедили меня. Я обратился к двум своим коллегам, полковнику Р. С. Бартону и м-ру Х. Р. Маклэтчи, и вместе мы согласились вложить в это дело по 50 фунтов. Что явно было нам необходимо, — это купить какой-нибудь продукт общего пользования, и, сколько помнится, мы остановились на зубной пасте. Мы заметили, что, даже если ограничить «послание» только тремя-четырьмя кадрами (frame), в фильме все же появляется тень на экране, хотя слова и не могут быть прочитаны; мы сочли эту досадную тень большой помехой, так как ведь рекламы должны были проводиться в публичных кинематографах. Все же восемь человек нашего учреждения попытались испробовать это (подсознательную рекламу) на нашей маленькой собственной киноустановке... Но надвигались тревожные времена. Муссолини и Гитлер вели свою пропаганду, и страх, что идея Листера может попасть в скверные руки, был очень значителен. В конце концов я заболел и окончательно потерял тогда интерес к своим экспериментам. Маклэтчи, как я полагаю, был последним, у кого осталось на руках письменное изложение идеи Листера, и он, вероятно, передал его в Лондонское Агентство печати. Если так,—то какая это ирония

* Стенограмма заседаний Конгресса Пенклуба в Лондоне, июнь 1956 года.

судьбы, что Британское рекламное агентство свыше двадцати лет обладает открытием, которое сможет изменить весь метод британской рекламы и оказать самое глубокое влияние на всю цивилизацию — в благом и в злом».

Это письмо подписано Ж. Е. Тернер, и оно не осталось в английских газетах одиноким...

Реальны ли все эти домыслы о порогах подсознания? Можно сказать одно: они уже вышли в Англии из стадии интересных догадок в области технического экспериментирования. И право же, в век, когда человечество разлагает атом, это вхождение внутрь микропроцесса нашего аппарата восприятия отнюдь уже не кажется ни фантастическим, ни мистическим. Советским людям очень не мешает ознакомиться с мыслями и разговорами по этому поводу их собратьев по искусству в Лондоне.

Мне думается, самое рождение новых идей, возникающих в комплексной связи целого ряда наук,— и физики, и биологии, и физиологии, и техники, — рождение их в искусстве кино, у людей, занимающихся техникой кино, — показывает, насколько потенциально киноискусство для мышления и какое богатое экспериментальное поле открывает оно для науки.

Таковы несколько беглых впечатлений, полученных мною от английского кино.

УМОЛЧАВ О ГЛАВНОМ...

Парижский еженедельник «Ар» посвятил значительную часть одного из своих майских номеров кинематографии. Газету привлекло общее положение французского киноискусства. Основная статья Франсуа Трюффо озаглавлена так: «Французская кинематография издыхает от лживых сюжетов».

Первый тезис Трюффо заключается в том, что во Франции слишком много продюсеров (только зарегистрированных 300), среди которых есть опытные и неопытные люди. Трюффо, впрочем, считает, что хорошие фильмы можно делать и с теми и другими, но все это лишь подчеркивает трудность положения режиссера.

Другой тезис Трюффо — отсутствие во Франции цензуры. Мнение это расходится с точкой зрения большинства кинодеятелей во Франции, которые давно клеймят «ножницы» цензуры.

Надо сказать, что в этом же номере «Ар» один из молодых режиссеров, Роже Вадим, заявляет, что «во Франции нельзя свободно выражать в кино свои мысли о любви, политике, армии... Либерализм пресекается цензурой». Еще более резкую отповедь получает Трюффо в иллюстрированном еженедельнике «Синемонд» и выступлении по радио известного кинорежиссера Клода Отан-Лара, который в связи со смертью Эриха фон Штрохейма сказал: «Мне хотелось взять его (Трюффо. — *Ред.*) за уши и подвести к могиле автора фильма «Хищники», могиле человека, который был по преимуществу жертвой цензуры».

Столь же спорным является утверждение Трюффо об отсутствии кризиса в кино, как будто факт выпуска все новых и новых пустышек не означает идейного кризиса, едва ли не более серьезного, чем экономический.

Трюффо иронизирует по поводу того, что французские фильмы плохо окупаются. Панацею от этого зла Трюффо видит в создании дешевых фильмов. В качестве примера автор ссылается на фильм «Рим — открытый город» Росселини, умалчивая о патриотическом сюжете картины, без которого Росселини никогда бы не удалось сделать своего шедевра. Речь, стало быть, должна идти не только об удешевлении производства, но и о повышении художественной ценности новых фильмов.

Следует отметить, что статья Трюффо не лишена и здравых и обоснованных замечаний. Резко осуждает автор французскую кинематографию за то, что она следует по стопам Голливуда, тогда как в самом Голливуде режиссеры стремятся быть независимыми.

В чем выход из создавшегося положения? Трюффо возлагает надежды на молодежь...

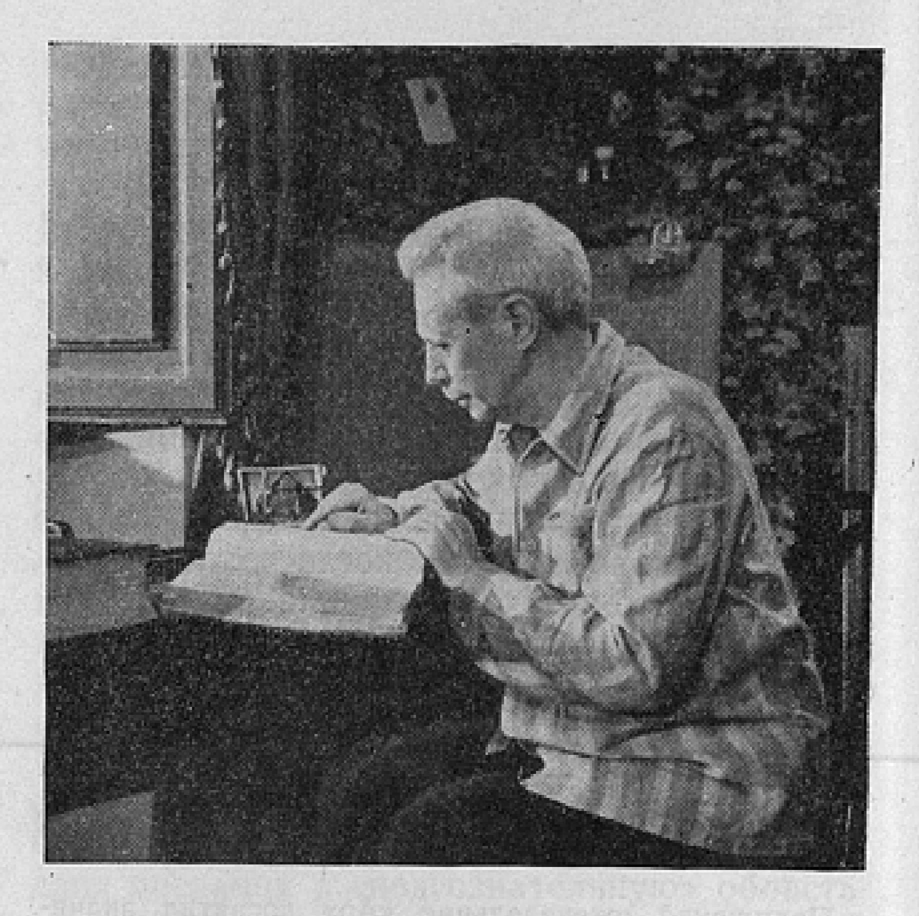
В заключительной части своей статьи Ф. Трюффо говорит о том, каким будет фильм завтрашнего дня. Он пишет: «Фильм завтрашнего дня будет делаться не чиновником от камеры, а художником, для которого создание картины — чудесное и вдохновенное дело. Фильм завтрашнего дня будет актом любви».

Фильм завтрашнего дня, возможно, и будет «актом любви», но для этого — по крайней мере во Франции — надо многое изменить в системе производства кинокартин.

Но об этом, как и о многом другом, ни Франсуа Трюффо, ни другие авторы статей, напечатанных в «Ар», не говорят ни слова. И это молчание красноречивее всяких слов.

А. БРАГИНСКИЙ

За рубежом



Карло Баттисти в заглавной роли итальянского фильма «Умберто Д.» (сценарий Чезаре Дзаваттини, режиссер Витторио Де Сика).



Чезаре Дзаваттини

УМБЕРТО Д.

УЛИЦА НЕПОДАЛЕКУ ОТ БОЛЬНИЦЫ.

(Улица, день.)

Умберто идет по аллее сквера. Деревья в цвету. Умберто словно впервые их видит. Он пробует голос, желая удостовериться, что действительно выздоровел и, следовательно, вправе наслаждаться весной. Да, он выздоровел. И тогда он ускоряет шаг.

Умберто. А... а... а...

Совсем близко проходят юноша в свитере и девушка в шелковой кофточке.

Умберто провожает их взглядом, останавливается, снимает пальто, берет его на руку и еще бодрее, с просветлевшим лицом, продолжает свой путь.

Окончание. Начало см. № 6.

ЛЕСТНИЧНАЯ ПЛОЩАДКА ДОМА, ГДЕ ЖИВЕТ УМБЕРТО.

(Помещение, день.)

Умберто открывает дверь квартиры. Его взору открывается необычное зрелище.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО.

(Помещение, день.)

В коридоре, напевая, стучит молотком обойщик. Раскиданы ведра, банки с краской, рулоны обивочной ткани.

Обойщик на мгновение смолкает, смотрит на Умберто, затем снова начинает петь.

Умберто заглядывает в кухню — она пуста.

Умберто. А девушки нет?

Обойщик. Дома хозяйка.

Умберто поморщился; хозяйку ему видеть не хочется.

Умберто пробирается между ведер, банок с краской к своей комнате.

КОМНАТА УМБЕРТО.
(Помещение, день.)

Умберто входит в свою комнату и видит...

...другого рабочего, стоящего среди банок и разбросанных инструментов.

Умберто. Что вы тут делаете?
Рабочий. Я тут должен работать...
Умберто. Но здесь живу я, это моя комната...
Рабочий. А кто говорит, что нет...
Умберто. Но что вы здесь должны делать?

Умберто замечает висящий на стене намордник собаки.

Рабочий. Эх... дела здесь хватает...
Умберто. Девушка вышла с собакой?
Рабочий. Какой собакой?
Умберто. Где собака, вы видели собаку?
Рабочий. Вот следить за собаками — это уж совсем не мое дело...

Умберто очень встревожен, он выходит на порог, свистом зовет собаку.

Молчание.

Где-то в глубине коридора открывается стеклянная дверь и появляется хозяйка.

Едва увидев Умберто, хозяйка с шумом захлопывает дверь.

Умберто стоит неподвижно, но на лице его большое беспокойство. Затем он подходит к окну и смотрит вниз, на улицу.

Умберто видит улицу, казарму, часового, снующих людей, но не видит ни служанки, ни собаки.

Тогда он срывает со стены намордник и собирается выскочить из комнаты, но замечает на столике, на самом видном месте, листок бумаги. Берет листок в руки, читает. Там написано: «Решение о выселении».

Умберто с презрением комкает бумажку и бросает на пол, но, не сделав и двух шагов к двери, раскаивается, поднимает скомканный листок, кладет в карман. Он поспешно выходит из комнаты.

УЛИЦА, НА КОТОРОЙ ЖИВЕТ УМБЕРТО.
(Улица, день.)

Умберто торопливо выходит из подъезда, озирается, ищет собаку и служанку.

Заглядывает в соседние лавки.

Служанка стоит в переулке, беседуя с одним из своих карабинеров — тем, что повыше. Собаки с ней нет.

У пекарни, находящейся в переулке, грузчики сбрасывают мешки с мукой.

Когда мешок падает на землю, в воздух подымается облачко белой пыли; между Умберто и служанкой, беседующей с карабинером, образуется прозрачная белая завеса.

Умберто устремляется сквозь эту завесу, но, заметив, что девушка плачет, останавливается.

Карабинер, опасаясь привлечь внимание, пытается в чем-то убедить девушку.

Девушка смахивает слезы.

Карабинера, в конце концов, выводит из терпения любопытство прохожих, и он уходит, всем своим видом показывая, что не имеет к девушке никакого отношения.

Умберто хочет броситься к девушке, спросить, где собака, но едва не сталкивается с карабинером. Умберто его останавливает.

Умберто. Здравствуйте.

Карабинер. Добрый день.

Карабинер проходит; возможно, он понял намерение Умберто.

У Умберто недостает смелости остановить карабинера. К тому же ему хочется поско-

рее спросить, где собака. Он смотрит вслед карабинеру, а затем бросается к служанке, которая продолжает смахивать руками слезы.

Умберто *(нетерпеливо)*. Где Флайк?
Служанка. Не знаю.
Умберто. Как это ты не знаешь?
Служанка. Не знаю.
Умберто. Не вынуждай меня повышать голос. Где он?
Служанка. Хозяйка открыла дверь, и он убежал.
Умберто. А ты где была, разиня?
Служанка. Я то и дело закрывала дверь, а она открывала.
Умберто. Если я не найду Флайка, я убью ее!

Умберто снова устремляется сквозь облако мучной пыли и убегает.

Служанка утирает слезы и уходит.

Из соседнего подъезда выходит карабинер — тот, что пониже (он, по-видимому, там прятался), и удаляется с видом человека, который шпионил и не желает быть уличенным.

ТАКСИ.
(Внутри машины, день.)

Умберто сидит в такси, мчащем его по улицам Рима.

Умберто *(шоферу встревоженно)*. Скорее.. скорее... Постарайтесь, если можно, немного скорее...
Шофер. А если я кого-нибудь сшибу, платить будете вы?
Умберто. Я, я, только скорее...

За окном такси мелькают деревья в цвету на набережной Тибра.

ВИА ПОРТУЭНЗЕ.
(Улица, день.)

Умберто выходит из такси у ворот городской живодерни, поспешно достает бумажник. Его беспокойство все возрастает. Он слышит собачий лай.

Умберто протягивает шоферу бумажку в тысячу лир.

Шофер. С вас триста... У меня нет сдачи.

Умберто обращается к толпящейся у ворот живодерни кучке людей, которым сторож выдает какие-то талоны.

Умберто. Не найдется ли у вас разменять тысячу лир?

Люди отрицательно качают головой.

Умберто бежит через улицу к лотку.

На противоположной стороне улицы вытянулись лотки, торгующие всякой чепухой. Покупателей мало.

Умберто *(хозяину лотка)*. Вы не сможете разменять мне тысячу лир?
Хозяин *(с таким видом словно хочет сказать: откуда у меня может быть такая сумма?)* Нет...

Умберто спешит к другому лотку, размахивая бумажкой в тысячу лир.

Умберто. Разменяйте, пожалуйста...

Лоточник смотрит на него с подозрением; он видел, как вел себя с Умберто его сосед.

Умберто раздражен. Он указывает на один из выставленных на лотке стаканов, над которым укреплена бумажка: 20 лир.

Умберто. Дайте мне этот стакан.

Лоточник берет тысячу лир, но прежде, чем дать сдачу, внимательно их рассматривает.

Умберто, со стаканом в руках убегает.

Умберто подбегает к такси; стакан, который он держит в руке, ему мешает, и он, к удивлению шофера и всех окружающих, швыряет стакан на землю.

Умберто платит за такси и обращается к сторожу, который, выкрикивая номера, раздает картонные талончики.

Сторож. Двенадцатый, тринадцатый, четырнадцатый. *(К Умберто.)* Что вам угодно?

Умберто. Я ищу свою собаку.

Сторож *(вручая талончик Умберто)*. Пятнадцатый.

Умберто, недоумевая, рассматривает талон, а сторож велит ему войти.

Умберто входит следом за другими. Сторож, услышав сигнал машины, глядит вдоль Виа Портуэнзе.

Это подъезжает крытый грузовик, который привозит пойманных собак.

Сторож спешит открыть ворота, а Умберто тем временем входит в калитку.

ДВОР ГОРОДСКОЙ ЖИВОДЕРНИ ДЛЯ СОБАК.
(Внутри двора, день.)

Сторож отворяет ворота, грузовик въезжает и останавливается посреди двора.

Во дворе, против ворот, возвышается здание, первый этаж которого занимают конторские помещения. Длинная очередь. Люди различного возраста, пола, социального положения. У всех картонные талончики.

В другой стороне двора, вдоль длинной стены, отделяющей двор от улицы, выстроены двадцать-тридцать клеток. В каждой из них по собаке, заливающейся лаем.

Служитель, в такой же форме, что и сторож у входа, сдерживает напор посетителей, пытающихся протолкаться в контору.

Служитель. Проходите четвертый...

Из конторы появляется женщина лет тридцати, в тёмных очках, ведущая на поводке большую собаку.

Умберто с тревогой озирается, смотрит на лающих собак, пытаясь разглядеть, нет ли среди них Флайка.

Умберто направляется к клеткам, но служитель его останавливает.

Служитель. Надо встать в очередь. Пройдите.

Умберто, не отрывая взгляда от клеток, становится в очередь.

Рядом с ним мужчина среднего роста и женщина.

Мужчина. Я нагнулся схватить камень, а он, цап, и укусил меня вот сюда.

Женщина. А меня... меня он укусил за ногу!

Мужчина. Уж не бешеный ли он?

Женщина. Я не знаю.

Мужчина. Ах! А где же он?

Женщина. Вот он, второй.

Служитель. Этот пес бешеный, бешеный!

Женщина *(с ужасом)*. Значит я каждую минуту могу начать кусаться...

Служитель. Разумеется... Если вы не сделаете себе прививку.

Умберто ни на что не обращает внимания. Его интересует только одно — он пытается разглядеть, нет ли в клетках его собаки.

Его привлекает шум воды; он заглядывает в какую-то дверь и видит, что по всему помещению идут толстые трубы, уходящие в три огромнейших бака.

Служитель моет все вокруг сильной струей из шланга.

Умберто не спеша рассматривает трубы и баки и вдруг внезапно отскакивает назад. Струя воды едва его не задела.

Служитель тотчас выправляет шланг.

Это проявление любезности придает Умберто смелости.

Умберто. Их тут убивают?

Свободной рукой служитель делает утвердительный знак и указывает на длинные трубы, ведущие в самый большой бак.

Умберто отвлекает усилившийся лай.

Среди двора собаколовы вытаскивают из грузовика пойманных собак.

Собаки, выгруженные из грузовика, стоят неподвижно — они настолько ошеломлены, что не лают, но собаки в клетках при виде своих собратьев заливаются дружным лаем.

Умберто с волнением смотрит, нет ли среди привезенных собак Флайка. Голос служителя, выкрикивающего очередной номер, заставляет Умберто вздрогнуть.

Служитель. Четырнадцатый.

Умберто, расталкивая толпящихся людей, подходит к двери, оглядываясь на собаколовов, которые все вытаскивают из грузовика собак.

Умберто *(показывая служителю талончик)*. Пятнадцатый.

Служитель. Пройдите.

ГОРОДСКАЯ ЖИВОДЕРНЯ. КАБИНЕТ ВЕТЕРИНАРА.

(Помещение, день.)

Ветеринар, молодой мужчина лет тридцати, высокий, с интеллигентным лицом, в белом халате, сидит за столом. Перед ним женщина и старик.

Женщина — она не симпатична и держится высокомерно — надевает намордник на комнатную собачку редкой породы и тотчас уходит.

Женщина. До свидания, доктор. Пошли, Люси. Люси, идем.

Ветеринар *(старику с массивной цепью — поводком)*. Что тебе?

Старик — это крестьянин — очень худ, у него пристально глядящие, слезящиеся глаза; он в шляпе и жилетке, без пиджака.

Старик. Вы велели мне прийти через две недели. Гарибоцци.

Ветеринар *(листая лежащие перед ним бумаги)*. Что у тебя — пудель?

Старик. Да.

Ветеринар. Уплатишь четыреста пятьдесят лир и можешь забрать его домой. Он жив-здоров.

Старик. Четыреста пятьдесят лир?

Ветеринар утвердительно кивает.

Ветеринар. А вы что хотели?

Умберто *(приближаясь к столу, говорит почтительно)*. У меня дворняжка. Белая, с умными глазами. Убежала из дому.

Ветеринар. Когда?

Умберто. Вчера, нет, позавчера.

Ветеринар, не ответив Умберто, продолжает разговор со стариком-крестьянином, стоящим по-прежнему неподвижно, с цепью в руках.

Ветеринар. Так что же? Ты берешь его или нет?

Старик. А если я не возьму?

Ветеринар. Сын мой, мы умертвим его. А что ты хочешь, чтоб мы с ним делали? Подумай сам! *(Громко зовет кого-то.)* Филиппо! *(Вновь обращаясь к старику.)* Пошевеливайся, сын мой.

Старик еще некоторое время стоит неподвижно, как статуя, затем качает головой.

Старик. Четыреста пятьдесят?

Появляется служитель Филиппо.

Ветеринар. Проводи его посмотреть собак. *(К старику.)* Четыреста пятьдесят, четыреста пятьдесят...

Служитель приглашает Умберто идти за ним. Умберто с готовностью за ним следует.

Старик. А если я его не возьму, его умертвят?

Ветеринар. Кто следующий? Если не возьмешь, его умертвят, сын мой.

Голос за кадром. Шестнадцатый.

ГОРОДСКАЯ ЖИВОДЕРНЯ. КОРИДОР № 2.

(Помещение, день.)

Умберто идет за служителем, который рассеянно курит и заглядывает в стоящие во дворе клетки. В клетках собаки всех пород, грязные, измученные.

У одной из клеток старушка в шляпке вяжет чулок. Она поглядывает на запертую в клетке собаку и продолжает вязанье.

Служитель провозит клетку на колесах, в которой набито десятка два собак. Их везут в газовую камеру.

Умберто бросается к клетке, идет рядом, с беспокойством заглядывая внутрь. Он не успевает рассмотреть, нет ли в клетке Флайка, потому, что клетка въезжает в газовую камеру и служитель, которого мы уже видели со шлангом, захлопывает двери.

Умберто подавлен; внезапно он оглядывается, услышав знакомый лай.

Вот и Флайк — мы видим его среди других собак, которых вытаскивают из грузовика.

Умберто бежит к своей собаке, она было бросается к нему, но ее сдерживает аркан, конец которого в руке у собаколова.

Собака прыгает на Умберто. Она очень грязна, но Умберто не обращает на это никакого внимания, обнимает Флайка, как ребенка. Собаколов пытается освободить его от аркана.

Кажется, что вокруг Умберто и Флайка никого и ничего не существует, что на всем свете их только двое, и они принимаются играть, каждый по-своему выражая свою радость. Другие собаки продолжают лаять.

ВИА КАСТРО ПРЕТОРИО.
(Улица, день.)

Умберто в нескольких шагах от своего дома. Он идет быстрым шагом, играя с собакой. Счастливый, он даже не замечает, что проходит мимо обувного магазина.

Умберто спохватывается лишь мгновенье спустя, когда уже миновал магазин. Он вздрагивает, как человек внезапно осознавший, что только что, сам того не подозревая, избежал большой опасности.

Умберто вошел было в подъезд, но, тотчас отшатнувшись, возвращается на улицу и прижимается к стене.

В сопровождении жениха из подъезда выходит крикливо одетая хозяйка, веселая и самодовольная.

Умберто бросает собаку ей под ноги.

Хозяйка, вскрикнув, смотрит на собаку, не в силах скрыть своего испуга.

Умберто *(вызывающе)*. Она здесь, и, как видите, жива...

Хозяйка переходит в контрнаступление, успев мимоходом послать улыбку входящей в подъезд знакомой паре.

Хозяйка. Но что вы хотите, что вам от меня надо?
Умберто. Это мы придем хоронить вас, а уж никак не вы нас!
Хозяйка. Но разве это я вам что-то должна, а не вы мне? Как вы смеете?.. Несчастный... Лучше заплатили бы долг...

Собираются любопытные.

Хозяйка уходит, увлекая за собой жениха, который, чтобы хоть как-то за нее вступиться, оглядывается на Умберто и укоризненно качает головой.

Умберто хочет оправдаться перед прохожими.

Умберто *(вслед хозяйке)*. Долг... долг... Вы хотите меня выгнать совсем по другой причине... совсем по другой причине!
Хозяйка *(оборачивается)*. Завтра придет швейцар и выкинет вас вон!
Умберто. Черта с два! Есть закон... Я заплачу... я заплачу...

Хозяйка и ее спутник останавливаются у кинотеатра; вокруг них собираются прохожие, которым хозяйка, жестикулируя, объясняет происшедшее.

Умберто остается у подъезда.

В двух шагах от Умберто стоит какой-то человек, присутствовавший при ссоре. Умберто нуждается в сочувственном взгляде или слове.

Умберто. Я всегда ей платил... Я даже не знаю, что такое векселя...

Человек не желает его слушать и удаляется с самым безучастным видом.

Умберто в полном одиночестве.

В глубине улицы, хозяйка входит в кинотеатр. Расходятся столпившиеся прохожие. Вдруг перед Умберто появляется карабинер — тот, что пониже ростом. Едва заметив, что хозяйка исчезла в подъезде кинотеатра, он чуть ли не бегом влетает в подъезд и мчится вверх по лестнице.

Умберто провожает карабинера взглядом и уходит в сторону, противоположную кинотеатру. Он достает бумажник и пересчитывает деньги.

ПЛОЩАДЬ МИНЕРВЫ.

(Улица, сумерки.)

Умберто перед зданием министерства народного образования. В волнении он прогуливается взад и вперед, не отрывая глаз от подъезда.

Собака что-то ест из положенного перед ней бумажного пакетика.

Неподалеку какой-то нищий просит милостыню, повторяя одни и те же слова благодарности.

Нищий. Спасибо, спасибо. Дай вам бог здоровья и счастья...

Умберто остановился и смотрит на нищего, а точнее — на его шапку, полную денег.

Умберто прохаживается, но снова и снова оборачивается и смотрит на шапку, в то время как нищий, смотрит на Умберто, ожидая от него подаяния.

Умберто отходит подальше, останавливается и занимает позицию, с которой он мог бы незаметно наблюдать, как идут дела у нищего. Время от времени Умберто бросает взгляд на подъезд министерства.

Двое или трое прохожих бросают деньги в шапку нищего. Приближается полный господин с газетой. Едва заметив нищего, он подносит газету к глазам, делая вид, что погружен в чтение.

Нищий. Спасибо, спасибо... Дай вам бог здоровья и счастья...

Еще один прохожий ничего не подает, но его преследует голос нищего. Прохожий шарит в карманах, достает деньги, возвращается и кладет их в шапку.

Другой прохожий, едва заметив нищего, переходит на другую сторону и ускоряет шаг.

Еще двое других бросают в шапку нищего деньги. Один из них бросил бумажку в сто лир.

Умберто взглядом как бы подчеркивает значительность суммы.

Из здания министерства густой толпой выходят служащие. Уже шесть часов вечера. Умберто кого-то поджидает.

Умберто видит худого, высокого старика лет шестидесяти. Умберто его догоняет, хочет остановить, но не может решиться. Свистом зовет собаку.

Собака заканчивает свой обед.

Умберто подбегает к ней, пристегивает поводок и тащит ее за собой. Собака упирается, желая возвратиться к оставленному обеду.

Старик, разжигая трубку, на мгновенье останавливается. Умберто тоже останавливается.

Старик продолжает свой путь, а Умберто следует за ним.

Старик останавливается, ожидая автобуса.

Умберто, наконец, набирается смелости, он даже забывает о собаке. В этот момент подходит автобус.

Старик видит Умберто, который здоровается так, словно они встретились случайно.

Старик, приветственно помахав рукой, собирается влезть в автобус, но, передумав, оборачивается к Умберто.

Старик. Сяду на следующий... Как живешь?

Умберто. Привет! Смотри, смотри, кого я вижу...

Старик. Что поделываешь?

Умберто. Ничего особенного...

Старик. Как живешь, как живешь?

Умберто. Живу помаленьку... А ты как живешь?

Старик. И я помаленьку. Жаловаться грешно.

Умберто *(собравшись с духом)*. У меня тяжба, ты понимаешь, тяжба с моей квартирохозяйкой. Я ее выиграю, я совершенно в этом уверен. Я приостановлю дело... Я уплачу пятнадцать тысяч лир и приостановлю его...

Старик. Ах-ха-ха... конечно... конечно... Ты живешь все там же?

Умберто. Все там. И с места не тронусь. Я никуда не поеду. Ты понимаешь, она хочет...

Подходит трамвай.

Старик. Пока... Феррари... До свидания.

Старик влезает на подножку и успевает крикнуть:

— Если увидишь Карбони, передай ему привет.

Умберто *(совершенно спокойно)*. Он умер.

Старик услышав, застывает на подножке, трамвай трогается.

Умберто, погруженный в задумчивость, проходит мимо нищего, бросает на него долгий взгляд.

Нищий. Спасибо, спасибо, дай бог вам здоровья и счастья.

Умберто тащит за собой Флайка, уходит все дальше и теряется в толпе.

ПЛОЩАДЬ ПАНТЕОНА.

(Улица, сумерки.)

Умберто идет медленно, с опаской озираясь по сторонам. Останавливается. Спускает Флайка с поводка. Вокруг малолюдно. Умберто утомленно прислонился к стене и некоторое время остается в таком положении; неожиданно он робко протягивает руку за милостыней, но поблизости никого нет. Очевидно Умберто пока репетирует, и это стоит ему немалого труда.

В нескольких шагах от Умберто водоразборная колонка, у которой какой-то мальчуган, напившись, пытается направить струю воды на Флайка.

Приближается прохожий. Умберто поудобнее прислоняется к стене, словно хочет найти точку опоры. Прохожий в нескольких шагах.

Умберто протягивает руку, но тут же поворачивает ее ладонью книзу, будто проверяя не пошел ли дождь.

Прохожий, который уже опустил руку в карман, смотрит на Умберто, затем на небо и продолжает свой путь.

А тем временем между мальчиком и собакой продолжается поединок: собака, застыв, смотрит на мальчика, которому никак не удается попасть в нее струей воды.

Умберто подзывает собаку. Флайк подбегает.

Умберто снимает шляпу и дает ее собаке. Решив, что с ним затевают игру, Флайк со шляпой в зубах убегает.

Умберто подзывает собаку, пытается заставить ее сидеть у стены со шляпой в зубах.

Собака слушается — она счастлива, что ей позволили держать в зубах шляпу.

Умберто отходит на пять-шесть шагов и достает из кармана первую попавшуюся бумажку. Это извещение о выселении.

Собака, едва заметив, что хозяин уходит, хочет бежать за ним.

Умберто с необычной грубостью приказывает ей оставаться на месте. Флайк повинуется.

Умберто подносит бумажку, которую он достал из кармана, к глазам, притворяясь,

что читает, и желая всем своим видом показать, что не имеет к собаке никакого отношения.

Проходят двое, даже не заметив собаки.

Умберто поворачивается к собаке, чтобы взглянуть, как идут дела и встречается взглядом с приближающимся мужчиной. Это его знакомый.

Умберто в панике — он боится, что знакомый все видел. Бросается к знакомому, ошеломляя его весьма преувеличенной радостью встречи.

Умберто. Как поживаете, как поживаете? Сюда, Флайк, сюда...

Умберто поглядывает, то на знакомого, то на собаку. Собака не слушается и не подходит.

Умберто приближается к Флайку. Смеясь, хихикая, Умберто оборачивается к знакомому, который с некоторым удивлением смотрит на собаку.

Умберто. Он так играет. Флайк, иди сюда, Флайк!

Умберто бежит за Флайком, догоняет, вырывает шляпу. Стряхивая со шляпы пыль, он подходит к знакомому.

Умберто. Вот так он всегда, весь день играет... Как вы поживаете, хотите чашечку кофе?

Приятель. Нет, нет. Я сейчас уезжаю автобусом в другой город.

Умберто. Ну, только одну чашечку, я угощаю вас кофе... Рюмочку ликера... хоть что-нибудь...

Приятель. Нет, нет... автобус сейчас уходит...

Умберто. Тогда я вас провожу... Я совершенно свободен... Совершенно свободен... ах-ха-ха!

Умберто продолжает стряхивать пыль со шляпы. Флайк бежит сзади. Умберто хочет казаться счастливым, беспричинно смеется.

В глубине площади видны автобусы междугородных линий.

Умберто и его приятель подходят к одному из автобусов с уже включенным мотором. Какой-то человек укладывает на крыше автобуса последние чемоданы, которые подают ему снизу.

Приятель Умберто влезает в автобус.

Кондуктор. Скорее... скорее... вечно опаздывают...

Приятель высовывается в окошко, улыбаясь Умберто.

Умберто и его знакомый некоторое время молчат. Знакомый, лишь бы что-нибудь сказать, спрашивает, указывая на собаку: «Какой породы?»

Умберто. Помесь. Но очень умная.

Снова молчание.

Приятель *(после паузы)*. Как вы думаете, будет война?

Умберто этот вопрос застигает врасплох — он думал совсем о другом.

Умберто. Кто знает...

Знакомый барабанит пальцами по обшивке автобуса. Собеседникам нечего сказать друг другу, они смотрят то в одну, то в другую сторону, проявляя наигранный интерес ко всему, что происходит вокруг. У автобуса царит обычная при отъезде суета.

Автобус, наконец, трогается.

Умберто боится, как бы собака не попала под колеса; он манит Флайка к себе.

Знакомый кричит:

— До свидания!..

Умберто машет платком.

Автобус, выпустив большое облако отработанного газа, удаляется. Умберто, по-прежнему одинокий и еще более усталый, бредет в сопровождении Флайка по оживленным улицам, в толпе, которой нет до него никакого дела.

Вдруг перед Умберто останавливается мужчина лет пятидесяти, по-видимому, чиновник.

Мужчина. Здравствуйте!.. Как живете?

Умберто не узнает. Мужчина ошибся. Он принял Умберто за кого-то другого. Раньше чем Умберто успевает что-нибудь сказать, мужчина просит извинения и исчезает в толпе.

Мужчина. Ах... простите... я ошибся.

Умберто бредет дальше.

УЛИЦА, НА КОТОРОЙ НАХОДИТСЯ ГОРОДСКОЙ НОЧЛЕЖНЫЙ ДОМ.

(Улица, сумерки.)

Умберто идет по улице, на которой находится ночлежный дом. Это длинная и узкая улица, в конце которой виднеется громада собора св. Петра. Умберто останавливается на другой стороне улицы, напротив подъезда ночлежного дома; он стоит, читая вывеску, смотрит на входящих в подъезд людей — это все бедняки, какая-то пожилая женщина, старик...

В глубине, сквозь открытые двери, видно помещение, похожее на больничную палату.

Какой-то бедняк стоит, прислонившись к стене дома, видимо, ожидая, когда ему позволят войти.

Умберто бредет дальше еще медленнее.

ЛЕСТНИЦА В ДОМЕ УМБЕРТО.

(Вечер.)

Умберто поднимается по лестнице.

Ему навстречу спускается компания празднично одетых людей; они болтают, с кем-то прощаются, машут руками, задирая головы вверх.

До предела перевесившись через перила, стоит хозяйка.

Гости. До свидания... наилучшие пожелания... еще раз желаем всего самого хорошего...

Хозяйка. Спасибо... до свидания... спасибо...

Гости. Покойной ночи... до свидания... пока, дорогая...

Хозяйка. Пока, до свидания... ха-ха-ха.

Гости проходят мимо Умберто, не удостаивая его взглядом.

У квартиры, на лестничной площадке, еще много гостей, прощающихся с хозяйкой.

Умберто с собакой поднимается по лестнице. Он встречается взглядом с дамой, которая опирается на руку господина лет пятидесяти.

Господин *(к хозяйке)*. До свидания... Мы ждем вас к себе...

Дама. Да, да... мы вас ждем. Пока, дорогая...

Умберто узнает ее. Это та женщина, которую он видел сквозь замочную скважину.

У дамы абсолютно невозмутимый вид.

Умберто должен посторониться, чтобы дать пройти еще одной паре. Хозяйка скрывается за дверью.

КВАРТИРА УМБЕРТО.

(Помещение, вечер.)

Умберто входит в коридор.

Хозяйка, разыгрывая влюбленную простушку, прощается с женихом, который в пальто и со шляпой в руке стоит возле комнаты Умберто. Дверь в комнату Умберто распахнута.

Собака залаяла на жениха. Жених вздрагивает.

Умберто пинком вталкивает собаку в свою комнату.

Хозяйка быстрыми шажками подбегает к жениху и зовет его. Он оборачивается, и она целует его с видом юной девушки, познавшей радость первой любви.

Жених довольно глупо хихикает и уходит, а хозяйка, напевая, исчезает в глубине ко-

ридора, откуда появляется служанка с подносом, сплошь уставленным звенящими пустыми бокалами.

КОМНАТА УМБЕРТО.

(Помещение, вечер.)

Умберто зажигает свет.

В комнату доносится шум с улицы, мелодия музыкального сопровождения киножурнала «Неделя ИНКОМ», пение хозяйки.

Умберто замечает огромную дыру в стене. Перегородка, отделяющая его комнату от соседней, сломана. Разбросаны инструменты каменщика. Вся мебель сдвинута.

Умберто хочет как-то выразить свое возмущение, но застывает на месте, понимая бесполезность протестов. Он садится на кровать, сбросив листы бумаги, которыми она покрыта, и обводит взглядом свое изувеченное до неузнаваемости жилище.

Собака прыгает на кровать. Умберто в задумчивости ее гладит.

В комнату входит служанка. В руках у нее тарелка с большим куском торта.

Девушка бросается к Флайку.

Служанка. Флайк... ах, ты негодяй... заставил нас волноваться... и тебе не стыдно? Убежал от нас...

Служанка ставит тарелку с тортом на тумбочку у постели.

Служанка. Кушайте торт.

Умберто *(с отвращением)*. Нет, нет...

Служанка замечает, что Умберто подавлен; она устремляет взгляд на огромную дыру в стене.

Служанка. Она хочет сделать одну большую комнату, гостиную...

Умберто молчит, взгляд его устремлен вдаль.

Служанка. Кушайте торт.

Умберто отказывается.

Служанка. Что с вами, синьор Умберто?

Умберто. Устал я.

Служанка. Это все из-за нее?

Умберто. Из-за всего понемножку...

Служанка. Куда бы вы ни переехали, синьор Умберто, вам всюду будет лучше, чем здесь...

Из казармы доносятся звуки трубы — сигнал отбоя.

Служанка хотела было броситься к окну, но не решается. Ей жаль старика.

Умберто и девушка молча сидят на постели.

Служанка встает. Ей неловко, она не знает, чем утешить Умберто. Уходя, она еще раз показывает на торт и закрывает за собой дверь.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО.

(Помещение, ночь.)

Служанка, выйдя из комнаты Умберто, бросает взгляд в конец коридора.

Силуэт хозяйки появляется на матовом стекле двери гостиной.

Служанка берет прислоненную к стене коридора койку и, раскладывая ее, делает неловкое движение — койка ударяется о пол.

Девушка застывает, опасаясь окрика.

Силуэт хозяйки — она приближается к двери — вырастает до гигантских размеров.

Служанка снова принимается раскладывать койку, в то время как силуэт хозяйки, постепенно уменьшаясь, исчезает.

КОМНАТА УМБЕРТО.

(Помещение, ночь.)

Умберто смотрит на торт. На лице у него застыло суровое выражение. Рядом с ним собака — она дремлет, свернувшись на постели. С улицы доносится то шум трамвая, то шум автомашины.

Умберто устало поднимается и идет к окну; прижимается лбом к стеклу и смотрит вниз. Лицо его выражает страдание.

Часовой на своем посту. В ворота казармы входит карабинер. Трамвай, проезжая, роняет из-под дуги электрические искры.

Умберто медленно открывает окно. Его лицо искажает болезненная гримаса. Старику приходит желание броситься из окна, вниз, на темнеющую мостовую.

Умберто вдруг оборачивается к кровати.

Собака по-прежнему спит на одеяле.

Умберто долго на нее смотрит, проводит рукой по лицу и — закрывает окно.

Садится возле собаки. Смотрит.

С улицы доносится шум.

Мужской голос. Джулия... Джулия...

Слышен шум открывающегося окна.

Мужской голос. Брось ключи...

Звук падающих на тротуар ключей.

Умберто медленно поднимается.

Он вытаскивает из-под кровати старый большой чемодан, открывает его, ставит посреди комнаты. Складывает в чемодан вещи: костюм, ботинки, белье. Он проделывает все это не спеша, с большой тщательностью.

Собака по-прежнему спит на кровати.

Чемодан стоит посреди комнаты, он уже сложен.

Умберто снимает с гвоздя шляпу и надевает ее, берет со столика пузырек с чернилами и подходит к проломленной стене.

Умберто опускает палец в пузырек и на еще уцелевшей части стены пишет большими буквами: «сволочь».

Смотрит, немного наклонив голову, затем пристегивает поводок к ошейнику собаки, берет чемодан и выходит из комнаты. Ему стоит большого труда маневрировать и поводком и чемоданом.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО.

(Помещение, рассвет.)

Умберто с чемоданом и собакой, стараясь не шуметь, пробирается к выходу.

Служанка спит.

Умберто, бросив на нее взгляд, идет к выходу, осторожно открывает дверь и выходит.

Тихонько затворяет за собой дверь.

Звук защелкнувшегося замка будит служанку.

Служанка вскакивает с постели, оглядывается, бежит к двери, открывает ее. Она видит Умберто спускающегося по лестнице с чемоданом и собакой.

ЛЕСТНИЧНАЯ ПЛОЩАДКА В ДОМЕ УМБЕРТО.

(Помещение, рассвет.)

Служанка — она еще не совсем проснулась — подходит к Умберто, который при виде ее останавливается. Собака обрадованно прыгает.

Служанка. Вы уже уезжаете, синьор Умберто?

Умберто. Увы, да!

Служанка. Куда же вы переезжаете?

Умберто. Я нашел...

Служанка. Это близко?

Умберто (*неуверенно*). Да.

Служанка. Значит, мы будем видеться...

Умберто. Слушай... перемени место... уходи отсюда и ты... В Риме многим нужна прислуга... не оставайся здесь.

Служанка. Ах... как только она заметит, что я беременна... она уж сама постарается выгнать меня!

Умберто. А ты не можешь вернуться в деревню?

Служанка. Да... Если бы не мой брат... он меня изобьет...

Умберто. Я оставил кое-что из вещей... в комоде... возьми их себе... до свидания...

Служанка. До свидания.

Служанка, все еще сонная, остается на площадке, глядя вслед Умберто и собаке.

Умберто оборачивается.

Умберто. Ты брось этого — из Флоренции...

Служанка *(поспешно)*. Конечно... конечно...

Умберто спускается по лестнице.

УЛИЦА, НА КОТОРОЙ ЖИВЕТ УМБЕРТО.

(Улица, рассвет.)

Умберто выходит из подъезда с чемоданом и собакой и направляется к трамвайной остановке.

Безлюдно. У ворот казармы — часовой.

Умберто подходит к остановке, оборачивается, смотрит на свой дом, на окно своей комнаты.

Трамвай приближается на полной скорости.

Умберто подает знак вожатому.

Трамвай, проскочив остановку, скрежеща тормозами, останавливается.

Умберто бежит со всей быстротой, на какую способен, таща чемодан и собаку.

С юношеской легкостью он вскакивает в трамвай, но тотчас же слышит окрик кондуктора.

Кондуктор. С собакой нельзя.

Умберто. До восьми часов можно.

Кондуктор. Что вы меня учите? Можно только охотникам, а не охотникам нельзя.

Умберто. Раз так, тогда я скажу вам, что еду охотиться.

Кондуктор. На кого?

Умберто. Может быть, у меня ружье в чемодане?!..

Кондуктор *(неожиданно смягчаясь)*. Вы где выходите?

Умберто. На Виа Леккоза.

Кондуктор. Проходите.

Трамвай трогается. Умберто берет билет. В то время, пока кондуктор отсчитывает сдачу с бумажки в сто лир, Умберто нагибается, чтобы еще раз взглянуть на свой дом и увидеть окно своей комнаты.

Умберто на мгновение видит в окне служанку — она еще в рубашке и смотрит на казарму, но трамвай несется быстро и...

...Умберто приходится выпрямиться и ухватиться за поручень, чтобы не упасть.

Умберто проходит вперед и садится у самого выхода; не считая запихивает в карман сдачу.

Трамвай останавливается. Влезает рабочий в комбинезоне и берете.

Трамвай мчится дальше.

Умберто сосредоточенно смотрит на проносящийся мимо, еще пустынный в этот час город.

Дома, дома, множество домов.

Трамвай снова останавливается.

Садятся четверо рабочих — они шумливы, громко болтают.

Голоса. С чего это вдруг? Оставь, я уже заплатил... Мы дожидались битый час!.. Садись здесь... нет... лучше сюда...

Умберто, кинув взгляд на вошедших, подтягивает собаку поближе к себе.

Трамвай мчится дальше. Водитель оборачивается, чтобы взглянуть на Умберто и его собаку.

Умберто смотрит в окно, поглаживая собаку. Дома, все новые и новые.

Трамвай замедляет ход.

Умберто встает.

Трамвай останавливается.

Умберто сходит — сначала он сам, за ним собака, — затем он берет чемодан.

Умберто направляется к узкой и длинной улице.

ВИА ЛЕККОЗА.

(Улица, рассвет.)

Умберто сворачивает в Виа Леккоза. Это короткая и довольно широкая улица, заканчивающаяся тупиком, в глубине ее стоит высокий дом.

Умберто идет в конец улицы и видит не меньше дюжины собак самых разных пород, окруживших старика, который их кормит.

Старуха, маленькая и толстая, несет старику ведро с едой для собак.

Умберто ставит чемодан на землю, он устал. Утирает пот со лба, не сводя взгляда со стариков и их собак. Собаки лают, две или три из них готовы сцепиться из-за кости. Старик дает сильный пинок молодой немецкой овчарке.

Собака Умберто натягивает поводок, лая, рвется к собакам.

Умберто останавливается в нескольких шагах от старика. Большой пес бросается на Флайка.

Умберто пытается защитить Флайка, закрывая его чемоданом. Старик заставляет большого пса успокоиться.

Старик. Блок, Блок... Пошел... Пошел... А этот — маленький, а тоже злой.

Умберто. Нет, нет, что вы, он никогда никого не трогает.

Старик. Как бы не так...

Умберто. Сколько у вас собак?

Старик. Штук двадцать, а что?

Умберто. Они всегда здесь, целый день?

Старик *(подозрительно глядя на Умберто)*. Здесь достаточно и места, и воздуха...

Умберто оглядывается вокруг. Старуха уносит пустое ведро.

Умберто. Можно посмотреть, где они спят?

Старик. А что вам угодно?

Умберто. Я хотел бы оставить у вас свою собаку...

Старик. Ах вот что!

Умберто. Можно посмотреть, где они спят?

Старик. В доме. Им там хорошо, не хуже, чем нам.

Умберто смотрит на собак, оглядывается.

Какая-то женщина в окне первого этажа выбивает ковер. Механик выкатывает из находящегося в нескольких шагах гаража автомобиль.

Умберто. Я уезжаю из Рима и хотел бы оставить его здесь...

Старик *(недоверчиво)*. На какое время?

Умберто *(помедлив)*. Ненадолго!..

Старик. Плата пустяковая, 100 лир в день. Подумайте сами, сколько сейчас стоит кило хлеба.

Умберто достает деньги, вспоминает, что у него есть еще, в другом кармане, вытаскивает и эти деньги.

Умберто хочет убедить старика, что у него действительно есть деньги, он перекладывает их в наружный карман пиджака, наклоняется и медленно открывает чемодан.

Умберто. Я мог бы дать вам пять тысяч... и этот чемодан с вещами... Да нет, больше... почти шесть тысяч...

Старик смотрит на Умберто с любопытством и удивлением.

Старик. Когда вы вернетесь?

Умберто. Я не знаю... Увидим... *(Показывая открытый чемодан.)* Вы видите, тут все хорошие вещи...

Старик. Вы знаете, многие приводят сюда собак, а потом больше не появляются...

Умберто. И как же вы в таких случаях поступаете?

Старик *(в некотором замешательстве).* А как я, по-вашему, должен поступать?

Умберто. Вы совсем не водите их гулять?

Старик. Есть тут один, который мог бы их водить, но ему за это надо платить... Да им тут и так хорошо. Я то уж собак знаю. Им тут нравится.

Умберто. Ну, нет, вряд ли нравится.

Большой пес снова бросается на Флайка. Флайк лает, ему вторят другие собаки.

Старик пинает ногой большого пса, но тот продолжает лаять.

Старик. Не подходи, Блок... Он просто так себя ведет, но он самый добрый из всех...

Умберто хотел было вступиться за Флайка, но, поглядев на Блока, нагибается и не спеша закрывает чемодан.

Старуха выглядывает из двери дома и изо всех сил бьет ковшом по двери, словно в барабан, желая заставить собак замолчать. Собаки продолжают лаять. Старуха колотит поварежкой еще сильнее.

Собаки смолкают. Старуха скрывается за дверью.

Большой пес снова хочет напасть на Флайка.

Умберто *(поднимая чемодан и словно извиняясь).* Ему надо двигаться, необходим воздух. Если он не двигается, у него начинают болеть глаза.

Старик *(вслед).* В таком случае надо иметь деньги, а не отнимать время пустыми разговорами.

Умберто оборачивается, хочет ответить, но передумывает и уходит с чемоданом и собакой.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ САД.
(Улица, день.)

Умберто в пальто, со своим большим чемоданом, бредет к виднеющемуся невдалеке саду.

Деревья в цвету, но Умберто усталый и удрученный их не замечает.

Умберто углубляется в аллею сада.

Играющие дети. Болтают на скамьях женщины.

Трое детей устроили гонки на трехколесных велосипедиках, матери и другие дети подбадривают их криками.

Один из велосипедистов падает, другой заезжает в клумбу, третий побеждает. Его окружают дети, поздравляет мать.

Умберто ищет кого-то взглядом. Ставит чемодан на скамейку и озирается. Его взгляд падает на даму, которая занята вязаньем.

Это та женщина, которую Умберто застал в своей комнате с любовником, а затем встретил на лестнице с мужем.

Дама замечает Умберто, но, словно не узнавая, отворачивается.

Голос. Смотри, смотри!
Дама. Вижу, вижу!

Ее сын, маленький мальчик, прыгает через веревочку, которую держат двое других детей. Он хочет, чтобы мать посмотрела, как он прыгает.

Мальчик. Смотри, смотри!

Мальчик разбегается и ему удается перепрыгнуть через веревку.

Мать улыбается, машет рукой и с безмятежным видом принимается за вязанье, метнув взгляд в сторону Умберто.

Умберто продолжает на нее смотреть. Тогда дама опять отворачивается с безразличным видом.

Доносится гудок поезда.

За деревьями, метрах в пятистах, угадывается железнодорожный виадук, по которому проходит поезд.

Умберто садится, но тотчас вскакивает, так как видит приближающуюся девочку,

возле которой обрадованно скачет Флайк. Гувернантка — женщина лет сорока — увлечена беседой с юным студентом.

Умберто подходит к девочке.

Умберто. Послушай, Ольга, ты его правда любишь? По-настоящему?

Девочка. Да.

Умберто. Тогда я тебе его дарю.

Девочка смотрит широко раскрытыми от радости глазами.

Девочка. Правда?

Умберто. Да, да, он твой, твой. Вот его намордник.

Девочка оглядывается, видит гувернантку.

Девочка. Мне подарили собаку. Теперь это моя собака.

Выражение лица гувернантки резко меняется. Она подходит к Умберто.

Умберто. Я охотно дарю ее...

Гувернантка. А кто будет ее мыть? Собаки пачкают. Нет, нет, погодите минутку. Кончится тем, что все это ляжет на меня.

Девочка. Нет! Я сама буду его мыть.

Гувернантка *(студенту)*. Как бы не так, она будет его мыть! Нет, нет, нет, госпожа тоже не терпит собак. Идем, идем...

Умберто. Послушайте... эта собачка не причинит вам никаких хлопот... она послушна, как ребенок... вы увидите, что будете довольны...

Гувернантка. Ну, конечно, конечно... Выгодное приобретение! *(Смеется, оборачиваясь к студенту.)*

Умберто. Но ведь я отдаю ее даром. Понимаете... такую собаку... даром...

Гувернантка, теряя терпение, тащит девочку за собой.

Гувернантка. Еще бы... И таким образом вы от нее отделаетесь... Пойдем. Идем, Ольга! Ну!

Девочка топает ногами и бросается на землю.

Девочка. Нет... это моя собака... Я хочу ее... я хочу ее...

Гувернантка волочит упирающуюся девочку за собой.

Умберто и Флайк смотрят вслед девочке и гувернантке.

Умберто стоит чуть сгорбившись, заложив руки за спину — он смотрит, как девочка уходит все дальше, а с ней и его надежда пристроить собаку.

Умберто смотрит на собаку, которая играет с детьми.

Собака не видит его, и Умберто пятится к виадуку.

Он прячется за прохожих, которые с удивлением смотрят на него.

Достигнув дерева — первого прикрытия,— Умберто прячется за него.

Собака оглядывается, ищет хозяина.

Умберто замер за деревом.

Собака бросается к дереву и находит Умберто, прыгает возле него.

Умберто берет ее на руки, гладит.

Постояв с собакой на руках, Умберто направляется к железнодорожному переезду.

Умберто проходит мимо сына знакомой ему дамы в тот момент, когда мальчик снова разбегается для прыжка.

Мальчик. Смотри, смотри!

Умберто с Флайком на руках проходит мимо скамейки, на которой лежит его чемодан (какой-то малыш колотит по чемодану кулачками, словно по барабану), смотрит на вяжущую даму. В этот момент из-за кадра опять слышится голос ребенка.

Голос *(за кадром)*. Смотри, смотри!

Дама на скамейке. Вижу, вижу!

Снова она метнула на старика взгляд, желая окончательно убедиться, узнал он ее или нет.

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ПЕРЕЕЗД.

(Улица, день.)

Умберто приближается к переезду с собакой на руках.

Через переезд переправляются велосипедисты и мотоциклисты.

Шлагбаум медленно опускается. Трещит сигнальный звонок.

Умберто выходит на первый план. Его лицо выражает затаенное страдание.

Через переезд, прежде чем падает шлагбаум, успевает проскочить автомобиль. За ним успевает проехать мотоцикл.

Велосипедисты слезают с велосипедов и ведут их, перебегая через пути. У одного из велосипедистов осторожность берет верх, и он возвращается назад.

Железнодорожный сторож торопит прохожих.

Сторож. Скорее, скорее...

Подъезжает автомобиль, но шлагбаум опущен. Автомобиль останавливается.

Умберто стоит перед шлагбаумом с собакой на руках и машинально ее гладит.

Умберто вдруг нагибается и подлезает под шлагбаум, но, приблизившись к рельсам, останавливается и застывает на месте, прижимая к груди собаку. Его взгляд устремлен в ту сторону, откуда должен появиться поезд.

Умберто замечает сторож.

Сторож. Эй, туда или сюда, пошевеливайтесь!

Умберто вздрагивает, он делает два-три шага назад и прислоняется к перекладине шлагбаума.

Натянутая проволока вибрирует, предвещая приближение поезда. Далекий шум поезда.

Сторож, с красным флажком в руке, облокотился на перекладину шлагбаума и рассеянно барабанит по ней пальцами.

Через пути хочет переехать мальчик на маленьком велосипеде.

Сторож. Эй!

Мальчик возвращается назад.

Сторож смотрит на Умберто.

Умберто чувствует, что на него смотрят, пытается взять себя в руки.

Проволока звенит все сильнее. Доносится свисток поезда.

Лицо Умберто становится все напряженнее. Его рука все крепче прижимает собаку. Флайк пытается освободиться.

Глаза Умберто устремлены на приближающийся поезд, на лбу выступают капли пота.

Его руки сжимают собаку с такой силой, что она начинает задыхаться.

У Флайка испуг в глазах. Собака из всех сил старается вырваться.

Поезд приближается.

Собаке удается вырваться, она отбегает по ту сторону шлагбаума, оборачивается, смотрит на хозяина.

Умберто — он все еще не в себе — зовет собаку назад.

Собака отбегает еще на несколько шагов, оборачивается и снова глядит на хозяина.

Грохоча, проносится поезд.

Умберто смотрит вслед поезду с таким видом, словно с ним исчезает какая-то возможность, которой он не сумел воспользоваться. Тем временем поднимают шлагбаум.

В обе стороны через переезд устремляются люди и транспорт. Автомобили, мотоциклы, велосипеды с подвесными моторчиками наполняют воздух грохотом.

Флайк отскакивает в сторону — мимо с громкими выхлопами проносится мотоцикл.

Умберто подходит к собаке, но она отбегает дальше.

Умберто. Пойди сюда...

Собака не двигается.

Умберто сознает свою вину и ему хочется, чтобы его простили.

Умберто. Флайк... пойди сюда... ну, скорее...

Собака отбегает еще на несколько шагов.

Умберто ищет что-то вокруг себя на земле, может-быть, камень, но видит шишку. Он поднимает ее и, размахнувшись, делает вид, что бросает ее — он хочет проверить, побежит ли за ней собака.

Собака рванулась было, но останавливается.

Умберто, дунув на шишку, далеко бросает ее.

Флайк мчится следом за шишкой, хватает шишку в зубы и несет Умберто.

Умберто доволен, что восстановил отношения с Флайком.

Собака подбегает к Умберто.

Умберто, смеясь, берет у Флайка шишку и бежит, увлекая за собой собаку.

Умберто пробегает мимо стайки мальчишек, которые играют в футбол, гоняя большую железную банку, производящую невообразимый грохот.

Умберто, преследуемый Флайком, бежит дальше.

Умберто кидает шишку снова.

И собака несется за ней еще быстрее, чем раньше.

Она бежит меж деревьев в весеннем цвету, под грохот банки и крики играющих в футбол мальчишек.

Чезаре Дзаваттини

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ О КИНОИСКУССТВЕ

Нет сомнения, что первая и наиболее поверхностная реакция на повседневную действительность — это скука.

До тех пор пока нам не удается преодолеть и победить нашу умственную и душевную лень, действительность кажется нам лишенной всякого интереса.

Поэтому нечего удивляться, что для кино всегда считали естественной и неминуемой необходимостью наличие какой-нибудь «выдуманной истории», которую следует рассказывать на фоне действительности, чтобы сделать ее захватывающей, интересной как «зрелище».

Однако ясно, что таким образом сразу же «бежали» от действительности, словно не могли ничего создать без помощи фантазии.

Поэтому самой важной характерной чертой неореализма и самым важным из того нового, что он принес, мне кажется именно то, что благодаря ему мы заметили, что необходимость всякий раз выдумывать какую-нибудь «историю» была ничем иным, как бессознательной попыткой прикрыть свое неумение показать человека, и что наше воображение—так, как мы его использовали,— служило лишь тому, что мы подменяли мертвыми схемами живые события жизни нашего общества.

Мы, в сущности, поняли, что окружающая нас действительность невероятно богата и нужно лишь уметь ее разглядеть, а также, что задача художника не в том, чтобы заставлять человека негодовать или умиляться поступками выдуманных героев, а в том, чтобы заставить его размышлять (и, если хотите, так же негодовать и умиляться) над своими собственными поступками и над тем, как поступают другие по отношению к нему самому, — в общем, размышлять над реальными, вполне конкретными фактами, такими, каковы они в действительности.

Я лично считаю это громадным достижением. Я хотел бы прийти к этому на много лет раньше. Но я сделал это открытие лишь в конце войны. Речь идет об открытии, так сказать, морального характера, о внутреннем «призыве к порядку». Я, наконец, увидел то, что было вокруг меня, и понял, что всякое бегство от действительности означало предательство.

Если хотите, возьмем такой пример: раньше тот, кто хотел поставить фильм о забастовке, немедленно пытался придумать сюжет, который можно было бы легко увязать с забастовкой и для развития которого забастовка служила бы лишь фоном; теперь же наоборот — тот, кто хочет поставить фильм о забастовке, занимает позицию человека, готовящего своего рода «доклад», и старается рассказать о забастовке как таковой, стремясь обнаружить в неприкрашенном, документальном факте возможно большее количество таящихся в нем ценностей гуманного, морального, социального, экономического, поэтического порядка.

От бессознательного и глубоко укоренившегося неверия в действительность, от обманчивого и ошибочного бегства от действительности мы пришли к безграничной вере в факты, в события, в людей.

Такая позиция, естественно, требует углубленного изучения действительности, умения придавать ей такую силу воздействия, такую доходчивость, такую способность передавать и пробуждать мысли, которыми раньше, до неореализма, мы думали, она не обладает.

Эти высказывания были сделаны Чезаре Дзаваттини в беседе с журналистом Микеле Гандин. Приводим их (с небольшими сокращениями) по книге Чезаре Дзаваттини «Умберто Д.» — от сюжета к фильму», где они помещены в качестве введения к сценарию, и другим материалам, связанным с созданием этого фильма.

К оценке платформы итальянского «неореализма», изложенной Дзаваттини, — как ее бесспорных положительных начал, так и некоторых спорных положений,— мы вернемся в ближайших номерах нашего журнала.

Но для того чтобы это делать, для того чтобы обнаруживать самые глубоко сокрытые человеческие добродетели, необходим огромный заряд настоящего, неподдельного интереса ко всему, что происходит в окружающем нас мире. Поэтому кино нуждается, чтобы в рядах его работников были не только самые могучие интеллекты, но также — и прежде всего — самые горячие сердца, самые богатые духом люди.

●

Осознание нами взаимосвязи всех существующих явлений, а следовательно и осознание решающе важного и постоянного участия людей (каждого человека) во всем, что происходит вокруг нас, обязывает нас отдавать себе отчет в окружающем постоянно, час за часом в том, что бы ни случилось с любым из нас.

И это неудержимое стремление кино видеть, анализировать, этот его «голод по реальному», является конкретным проявлением уважения человека к другим людям, ко всему, что существует.

В этом, в частности, состоит одно из отличий неореализма от американского кинематографа.

Позиция американских кинематографистов, в самом деле, совершенно противоположна нашей: в то время как нам интересна действительность, окружающая нас самих, интересно до конца познать ее непосредственно, американцы продолжают довольствоваться подслащенным знакомством с действительностью, выдуманными, условными ситуациями.

Поэтому, если в США может наблюдаться кризис сюжетов, такой кризис у нас невозможен.

У нас не может быть недостатка в темах, ибо нет недостатка в явлениях окружающей нас действительности. Любой час дня, любое место, любой человек могут явиться темой для рассказа, если о них будет рассказано так, чтобы дать почувствовать и подчеркнуть неизменно таящиеся в них элементы типичности.

Следовательно, в отношении нас, если и можно говорить о кризисе, то не о кризисе сюжетов (фактов), а уж в крайнем случае о кризисе содержания (то есть истолкования этих фактов).

Это существенное различие прекрасно подчеркнул один известный американский продюсер, когда сказал мне:

«Мы сцену пролетающего самолета представляем себе так:

Пролетает самолет... по нему бьет пулемет... самолет падает.

А вы так:

Пролетает самолет... самолет пролетает снова... самолет пролетает еще раз».

Это верно. Но мы еще ушли очень недалеко. Недостаточно заставить самолет пролететь трижды, нужно заставить его пролететь двадцать раз подряд.

●

Какие же последствия в отношении характера и порядка повествования, а также в моральном отношении, имело это характерное для неореализма осознание действительности?

1. В то время как раньше в кино из одного события рождалось другое, потом еще одно, потом еще одно и так далее, и каждая сцена придумывалась и создавалась, чтобы сразу же перейти к другой (естественное следствие того неверия в «факты», о котором я уже говорил), теперь, создавая сцену, мы чувствуем необходимость на ней «задержаться», ибо знаем, что в ней таится масса возможностей, что она может иметь самый широкий резонанс и передать все, что мы захотим в нее вложить.

Сегодня мы спокойно можем сказать: дайте нам любой факт, и мы выжмем его так, что сумеем сделать из него кинематографический спектакль. Итак, «центробежная» сила, являющаяся (как с технической точки зрения, так и с духовной) главной характерной чертой кино, превратилась в центростремительную силу: то есть в то время, как раньше тему как таковую, в ее истинном значении, не развивали, теперь, при неореализме, стремятся всё подчинить основной теме.

2. Если раньше кино всегда показывало жизнь в ее наиболее ярких и поверхностных моментах и фильм, в сущности, представлял собой серию более или менее удачно подобранных событий, происходящих в такие моменты, теперь неореализм утверждает, что в каждом из этих событий, более того, в каждом из этих моментов содержится достаточно материала для фильма.

Другими словами, кино, которое раньше говорило неясными намеками, было схема-

тичным, теперь стремится к анализу. Или, скорее, к синтезу в ходе анализа.

Приведем пример. Раньше приключения двух человеческих существ, ищущих кров, мыслились только как отправной момент (внешняя сторона, действие) и от них сразу же переходили к чему-нибудь другому; теперь же можно утверждать, что обычный факт — поиски жилья — мог бы явиться темой для целого фильма, разумеется, в том случае, если этот факт будет исследован со всех сторон и развит вместе со всем, что с ним связано и что он за собой влечет.

Конечно, на сегодняшний день мы еще далеки от настоящего анализа и можем говорить об анализе только по сравнению с примитивным синтезом текущей кинопродукции.

Пока что мы еще занимаем скорее аналитическую «позицию», но уже и в этой позиции заключено мощное стремление к фактам, стремление к взаимопониманию, к солидарности, словом, к проявлению человеческого участия, к сосуществованию.

●

Из всего, что я сказал, явствует, что неореализм почувствовал, что кино — в отличие от того, как это делали до войны — должно рассказывать о самых маленьких фактах окружающей жизни без всякого вмешательства фантазии, стремясь развивать все то, что в них кроется гуманное, исторически обоснованное, существенное, устойчивое.

По существу, ныне дело идет не о том, чтобы пытаться превращать в «действительность» (стараться придать им вид настоящих, жизненных) выдуманные события, а в том, чтобы придать максимальную выразительность, значение истинным событиям, рассказав о них почти без всяких добавлений. Ибо жизнь совсем не такая, как ее представляют в различных выдуманных «историях». И чтобы познать ее, необходимо тщательно и непрерывно ее исследовать, необходимо — наконец, произнесем это слово — терпение.

Дойдя до этого места, я считаю необходимым уточнить еще другую мою точку зрения.

Я считаю, что дела на свете продолжают идти плохо потому, что люди не знают окружающей их действительности. Самое важное сегодня состоит в том, чтобы человек старался как можно глубже познать действительность.

Поэтому в нашу эпоху мы острее всего нуждаемся в «социальном внимании».

Но мы имеем в виду такое внимание, которое проявлялось бы ко всему тому, что есть на самом деле, проявлялось бы непосредственно, а не с помощью в большей или меньшей степени выдуманных иносказательных притч. Голодного, униженного нужно показывать с его именем и фамилией, а не рассказывать притчу, в которой бы говорилось о голодном, ибо это нечто совсем другое, менее действенное, менее моральное.

Ведь истинная задача кино не в том, чтобы рассказывать притчи. Истинной задачей всех видов искусства всегда было выражать требования своего времени, и кино нужно призвать выполнять именно эту задачу.

Анализировать действительность, несомненно, можно также и при помощи различных иносказательных, придуманных средств. Мы охотно приемлем также и их: также и они являются естественными средствами выражения. Однако неореализм, если он хочет быть последователен, должен идти вперед, подчиняясь тому же моральному импульсу, что был для него характерен при самом его зарождении, но следуя по аналитически-документальному пути.

В самом деле, ни одно другое средство выражения не обладает, как кино, этой присущей ему врожденной способностью фотографировать факты, которые, по нашему мнению, заслуживают того, чтобы их показывали в их «повседневности», что, иначе говоря, означает — в их максимальной, наиболее близкой к истинной продолжительности; ведь у кинокамеры «все перед собой», она видит факты, а не понятия о них, и она помогает нам по крайней мере в этом смысле.

Ни одно другое средство выражения не обладает способностью знакомить с этими фактами так быстро и столь большое число людей, как кино.

И поскольку его огромное могущество возлагает на него большую ответственность, необходимо превосходно использовать кадр. Под превосходным использованием кадра я подразумеваю наиболее глубокое проникновение в количество и качество действительности.

Следовательно, можно утверждать, что кино выполняет свой моральный долг лишь тогда, когда подходит к действительности таким образом.

Моральная проблема (как и художественная) заключается в умении видеть окружающую действительность, а не изобретать нечто вне ее, что всегда является, как я уже сказал, одной из форм бегства от действительности.

●

Было вполне естественно, что те кинематографисты, которые всё это чувствовали, хотя и были еще вынуждены по многим причинам (некоторым — основательным, а другим — неосновательным) обращаться согласно традиции к «выдуманному» рассказу, пытались внести к него кое-что из того, что им подсказывала интуиция. Именно в этом и состоял в действительности неореализм, зародившийся в Италии благодаря творчеству некоторых работников кино.

Первоочередной задачей, следовательно, было сделать рассказ как можно примитивней, проще, я бы сказал, чуть ли не возможно более «банальным». Это было начало разговора, который потом был прерван.

Типичный пример в этом отношении можно найти в фильме «Похитители велосипедов». Мальчик идет за отцом по улице; вдруг на него чуть было не наезжает автомобиль. Отец этого даже и не замечает.

Этот эпизод придуман: но придуман с намерением придумать повседневное, маленькое событие (настолько маленькое, что даже те, с кем оно произошло, не придают ему значения), в то же время в высшей степени жизненное. В этом факте заложен заряд именно той жизненности, о которой я говорил выше, той жизненности, которую нам настолько важно утвердить, что мы изо всех сил боремся против другой жизненности и против других фактов — тех, которые кино в течение пятидесяти лет вытаскивало на экран, хотя они всегда были слишком громоздки и лживы.

От этого этапа, — который можно было бы назвать этапом компромисса, выжидания, переходным периодом, — следовало бы перейти к следующему этапу, на котором мы в своих произведениях уже непосредственно отражали бы объективно существующую действительность. Именно этого некоторые из нас и стремятся достигнуть.

«Пайзá», «Рим — открытый город», «Шушá», «Похитители велосипедов», «Земля дрожит» — в каждом из этих фильмов содержатся некоторые факты и события, сами по себе исполненные значения, которые отражают мысли, вполне способные послужить основой для повествования, но неизменно в некотором смысле условные, ибо еще представляют собой «придуманный рассказ», а не проникнуты документальным духом.

В некоторых фильмах, как, например, «Умберто Д.», элемент анализа гораздо заметней, однако все еще в старом, традиционном плане.

Но это все еще не неореализм.

Неореализм сегодня напоминает армию, готовую тронуться в поход. Итак, за солдатами дело не станет. У нас есть Росселини, Де Сика, Висконти. Нужно, чтобы эти солдаты ринулись в атаку: тогда битва будет выиграна.

Ибо ничего не поделаешь, приходится признать, что мы все пока еще на старте — кто немного впереди, кто немного позади. Но и это уже много значит. Самое главное сегодня — это не сдать позиций, тех моральных позиций, которые многие из нас решительно заняли во время войны и в послевоенные годы.

Во всяком случае, важно то, что разговор уже начат: если мы не доведем его до конца, то упустим большие возможности, ибо перспективы у неореализма гораздо шире, чем может казаться сегодня, — перспективы возложить на кино задачу анализа, исследования окружающей нас действительности.

Итак, на сегодняшний день, если мы и должны признать, что существует — пусть он вдохновляет пока немногих — дух неореализма, то еще не создано какого-нибудь произведения, в котором до конца были бы использованы все возможности неореализма как в смысле «компромисса», так и в смысле показа человека с непридуманным именем и фамилией.

Вернусь к примеру с ссорой, который я уже приводил в других статьях и беседах (я говорю «ссора», но точнее было бы сказать «спор», «перебранка»).

Прежде, в силу все тех же неправильно понятых требований ритма, пауз, движения и т. д., перебранка не могла длиться на экране более двух минут, потому что, как говорили, это надоест публике и пора переходить к другому. Теперь нам удалось заставить ее длиться немного больше — скажем, семь минут. Неореализм должен заставить ее продолжаться в течение всего необходимого и достаточного времени (ее про-

должительность может даже совпасть с продолжительностью всего фильма) для того, чтобы эта перебранка могла быть проанализирована во всех своих элементах, во всех отзвуках, во всей своей сущности. Это произойдет только тогда, когда, наконец, убедятся, что перебранка (я, конечно, говорю о самой обыкновенной перебранке, между самыми обыкновенными людьми, в самом обыкновенном месте) в том случае, если она показана возможно более аналитически, таит в себе элементы горя, удивления, напряженности, как самая хитросплетенная «выдуманная история».

Я привел пример с перебранкой. Но мне хотелось бы привести один еще более обычный пример: женщина, которая идет купить пару обуви.

Вот, даже из столь простого факта можно создать фильм.

Достаточно будет лишь раскрыть и дать всем увидеть элементы, кроющиеся в этом «банальном повседневном событии», как сразу же оно станет достойным внимания, а следовательно, «зрелищным».

Под «зрелищным», под кинематографическим спектаклем, разумеется, пора решиться понимать не какие-то чрезвычайные, а обыкновенные факты и события; другими словами, поражать зрителя должно осознание, открытие им важности того, что его окружает в повседневной жизни и чего он никогда до этого не замечал.

Превратить в кинематографический спектакль эти факты не легко: нужна большая сила человеческого ви́дения, проницательность и того, кто создает фильм, и того, кто идет его смотреть.

Речь идет о том, чтобы придать жизни человека, в каждую ее минуту, значение исторического события.

●

В жизни, в современной деятельности нет больше пустот. Существует — и между вещами, и между явлениями, и между людьми — такая тесная взаимная зависимость, что если постучать по полотну экрана тут в Риме, то отзовется эхо во всем мире. А если это так, не может быть, чтобы не стоило взять любую минуту дня человека и постараться показать, как в ту минуту, когда он «стучится», эхо от его «стука», сам смысл его существования, опыт его жизни долетают повсюду и проникают в каждый уголок земли — иными словами, постараться показать этого человека конкретно, с именем и фамилией.

Тогда как прежде говорили, что фильм должен быть насыщен фактами, теперь речь идет о том, чтобы взять всего один факт, какой угодно, и раскрыть его во всех его значениях.

Уже сама камера, когда кинооператор подносит ее к глазу, оказывает морализующее и оздоровляющее действие.

А это имеет значение как в отношении проблемы нищеты, так и в отношении дела мира. Волю к миру незачем искать в том или ином большом факте, она вокруг нас — в повседневной жизни. Не к чему раскрывать необходимость сохранения мира через какие-то большие факты, достаточно мелких фактов, ибо мир — это именно совокупность мелких фактов, в основе которых лежит единое духовное стремление.

Но речь идет о создании не только фильмов, которые знакомили бы с социальными проблемами, с коллективными условиями жизни людей. Как мы достаточно не знаем социальной структуры общества, так отдельные человеческие личности не знают самих себя; вот почему я в парадоксальной форме говорю о «хроникальном фильме», в котором были бы засняты мы сами, ибо я полагаю, что, наблюдая на экране самих себя в своей повседневной деятельности (учитывая, что когда мы смотрим в кино на самих себя, нам кажется, что это не мы, а кто-то другой, как, впрочем, происходит и при прослушивании своего голоса по радио), можно способствовать восполнению этой «пустоты», этого пробела, изжить эту нелепую невежественность.

●

Если наша любовь к реальной жизни, к естественности должна еще применяться к нуждам кино, должна пригибаться, страдать, ждать — это значит, что капиталистическая структура кино еще оказывает огромное влияние на его истинное призвание. Это доказывает тот факт, что в настоящее время наблюдается растущая тенденция вновь использовать все основные темы, родившиеся в послевоенные годы.

Главные два последствия этой духовной размагниченности следующие:

а) вновь начинают быстро одерживать верх фильмы, сделанные по старым образцам, ибо возвращаются к так называемым

«оригинальным сюжетам», а следовательно, к характерному для этих сюжетов бегству от действительности;

б) развитию неореализма чинятся препятствия со стороны буржуазии, против него ведется борьба, выдвигаются всяческие обвинения.

Рассмотрим главные из них:

1) «Неореализм показывает только нищету».

Неореализм может и должен ставить тему нищеты, так же как и тему богатства. Мы начали с нищеты по той простой причине, что это одна из наиболее острых сторон современной действительности, и я вызываю кого угодно попробовать доказать обратное. Думать (или делать вид, что думают), что после полдюжины фильмов о нищете эта тема исчерпана и настало время обратиться к более приятным темам, — очень большая ошибка. Это значит не понимать (или делать вид, что не понимают), что такое неореализм; это значит желать отвести ему самую скромную роль, значит хотеть уподобить его тому, кто должен вспахать огромное поле, но после первого же гектара усаживается, сложа руки, на землю.

Тема бедности (богатые и бедные) — это тема, раскрытию которой можно посвятить всю жизнь. Мы в этом направлении сделали лишь первые шаги. Нужно иметь мужество настойчиво развивать эту тему дальше, во всех ее деталях.

Одним из краеугольных камней современного мира является именно это — проблема «богатых и бедных». И если богатые морщат нос, особенно в отношении «Чуда в Милане», то пусть будут немного терпеливее... «Чудо в Милане» — это всего лишь сказка. На эту тему можно было бы сказать значительно больше. Я себя, например, тоже должен отнести к богатым. То, что делает нас богатыми — это не только богатство в виде капитала (деньги всего лишь наиболее явная, внешняя сторона богатства), а все прочие формы насилия и несправедливости: так называемый богатый человек ведет себя определенным образом в «моральном» (или аморальном) смысле.

Когда говорят (кто бы это ни говорил — публика, продюсер, критика, государство или церковь) хватит с нас нищеты», хватит печальных фильмов, то впадают в грех, ибо отказываются от познания. А когда отказываются — сознательно или нет — от познания, то это означает бегство от действительности. Стремление же бежать от действительности ничто иное, как отсутствие мужества — страх. (Следовало бы создать на эту тему фильм, показав в нем, насколько мы стремимся бежать от действительности всякий раз, как только сталкиваемся с тем, что нам в ней неприятно, и насколько мы привыкли к сладкой и приятной водичке.)

Страх, боязнь раскрыть свои мысли и оказаться в одиночестве, или же осознать окружающее, лишиться возможности лгать самим себе, быть вынужденными знать и мыслить, а следовательно, чувствовать себя чуть ли не виновными, не суметь больше притворяться... Нет, нет, хватит с нас нищеты, не надо о ней говорить.

Слово «хватит» означает стремление познавать действительность с хронометром в руках... щелк!.. хватит!

Поэтому еще недостаточно выбрать темой бедность; истинная задача теперь состоит в том, чтобы раскрыть ее, подвергнуть анализу. Другими словами, необходимо познать как можно более конкретно и в то же время возможно шире нужды людей и причины этих нужд. Результатом такой работы «вглубь» явятся вполне определенные фильмы, резко отличающиеся от всех других.

Неореализм должен отбросить хронометр и продолжать свое исследование столько, сколько это будет необходимо в каждом отдельном случае.

2) «Неореализм не подсказывает ответов, не указывает путей выхода. Концовки неореалистических фильмов в высшей степени уклончивы».

Я со всей решительностью отвергаю это обвинение. Что касается меня лично, то во всех фильмах, сценарии которых были написаны мной, проблемы персонажей и ситуации остаются неразрешенными с практической точки зрения, ибо «такова наша действительность». Но в каждом своем кадре фильм непрерывно отвечает на возникающие вопросы.

Что касается путей выхода, то указывать их не художнику как таковому: с него достаточно — и это уже не мало — дать почувствовать необходимость, я бы сказал, неотложность, искать их.

Впрочем, какие другие фильмы предлагают решения? Те решения, что нам предлагают (в тех случаях, когда их предла-

гают), это — решения в сентиментальном плане, учитывая, насколько поверхностно ставятся проблемы.

Мои же фильмы, по крайней мере, взывают к зрителям, зовут их дать ответ на поставленные в них вопросы.

Основное чувство, пронизывающее фильм «Чудо в Милане», это не стремление бежать от действительности, а возмущение, стремление к солидарности с одними людьми и несолидарности с другими.

Во всяком случае, вся композиция фильма показывает широкий подъем борьбы бедняков против богачей. Но у бедняков нет танков, иначе они были бы готовы защищать свою землю и свои лачуги.

3) «Обыкновенные факты неинтересны, не составляют кинематографического зрелища».

Уклоняясь от исследования «обыкновенного факта», кинодраматурги уступают не только давлению, осуществляемому более или менее молчаливо со стороны капиталистов и связанных с ними кругов и самой публики, но и особой форме лени, ибо анализировать факт всегда дело более трудоемкое, нежели цеплять один факт за другой, а потом за третий и т. д. Другими словами, кинодраматурги уклоняются от проблемы углубления материала.

От кино нужно требовать того же, что мы требуем от книги. Тогда то, что происходит ныне, покажется нам всем поистине чудовищным — мы принимаем всерьез продукцию, которая, если бы ее сравнивали с книжной, не заслуживала бы не только рецензии в одну строчку, но даже упоминания в списках новых книг.

Не следует забывать, что кино — так же, как в еще большей степени скоро будет телевидение — имеет культурно-воспитательное значение, а не только лишь является развлечением в том смысле, какой придают этому слову капиталисты.

●

Настоящее неореалистическое кино, разумеется, становится более дешевым, чем нынешнее, поскольку его содержание может быть выражено более экономно. Самое важное следствие этого, что кино сможет освободиться от власти капиталистов. В самом деле, всякое искусство — если это истинное искусство, то есть если оно стремится к совершенству — старается использовать наиболее экономные средства выражения. Чем моральнее искусство, тем оно дешевле стоит. Социальная аморальность искусства всегда является следствием его дороговизны. Кино еще не нашло своей морали, не сформировало своих нужд, не выявило своих качеств, и поэтому оно дорого стоит; то есть, поскольку кино зависит от множества условий, оно еще является в гораздо меньшей степени искусством, чем могло бы быть. Следовательно, мы видим, что выбор тем в кино, наиболее органически соответствующих его технике, становится вопросом художественного, морального, экономического, исторического порядка.

●

Кино никогда не должно оборачиваться назад. Оно должно принять как непременное условие современность. Сегодня, сегодня, сегодня, сегодня.

Нужно исследовать то, что мы видим перед собой, пользуясь кино, как прожектором. Когда я говорю о «дневнике», когда я говорю «все, как в дневнике», я призываю именно к этому — рассказывать жизнь не в плане сюжетной интриги, а в плане обычного человеческого существования.

Надо вести борьбу против чрезвычайного и схватывать жизнь в те ее моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности. Но, чтобы суметь это выполнить, сначала нужно открыть ее для самих себя. Ибо мы еще недостаточно знаем жизнь.

Помимо того, что кино не должно оглядываться назад, оно не должно «повторять». Это означает полный отказ от сюжетов, представляющих собой ранее придуманную «историю», которую кино затем лишь «повторяет».

«История» в кино должна создаваться (если ее еще можно так называть) на ходу. Режиссер самое большее может вдохнуть жизнь в то, что он вынашивает внутри себя, придать своему неясному замыслу конкретную форму, но он никогда не должен снимать «историю», придуманную другим.

Истинные усилия должны быть направлены не на то, чтобы выдумать такую «историю», которая походила бы на действительность, а на то, чтобы рассказать действительность так, словно это «история».

Нужно, чтобы стерлась грань между жизнью и кинематографическим спектаклем. Но тогда — мне скажут — в чем же и когда

проявляется участие фантазии? Дело идет о другой, отличной форме фантазии и о другом, отличном методе ее использования.

Приведу пример.

Женщина идет в обувной магазин купить ботинки своему сыну. Ботинки стоят 7 тысяч лир. Женщина хочет купить их дешевле.

Сцена длится 10 минут. Я же должен сделать из нее фильм на два часа. Что я делаю?

Я изучаю этот факт во всех его составных элементах, исследую все то, что ему предшествовало, что будет потом, что происходит одновременно с этим. Здесь для нашей фантазии начинается новая задача и новая работа.

Женщина покупает ботинки. А что в это время делает ее сын? Что происходит в Индии, которая, допустим, как-то связана с этим фактом покупки ботинок?

Ботинки стоят 7 тысяч лир: как попали эти 7 тысяч лир в руки этой женщины, каким тяжелым трудом она их заработала, что для нее значит эта сумма?

А владелец магазина, который торгуется с ней о цене, который ей что-то говорит, кто он? Какого рода отношения создались между этими двумя людьми? Что означают, что представляют эти отношения, чьи интересы отстаивает владелец лавки в процессе этого акта купли-продажи? И у него двое детей, которым надо пить и есть. Хотите услышать, о чем они говорят? Вот они перед вами.

Речь идет об умении смотреть в корень, показать взаимосвязь явлений и процесс их возникновения: открыть, что кроется за этими фактами.

Если «покупка пары обуви» анализируется таким образом, перед нами раскрывается сложный и обширнейший мир, богатая и насыщенная в своих бытовых, социальных, экономических, психологических проявлениях жизнь.

Банальное исчезает именно благодаря тому, что к каждому мгновенью жизни мы подходим с сознанием высокой ответственности. Каждое мгновенье безгранично богато. Банального не существует.

Достаточно поглубже копнуть, и всякий маленький факт становится россыпью. Лишь бы, наконец, пришли золотоискатели и раскопали бы необъятную россыпь действительности. Только тогда кино приобретет важное значение в социальном отношении.

Разумеется, все это может быть проделано так же и с вымышленными персонажами, однако, когда этот зондаж, это изучение фактов с их изнанки я произвожу с живыми, «настоящими» людьми, с которыми я непосредственно общаюсь, а не с выдуманными божествами, мои эмоции действеннее, здоровее, моральнее, полезнее.

Искусство должно быть выражено через человека с настоящими, а не с вымышленными именем и фамилией.

Героями, в большей или меньшей степени вымышленными, я сыт по горло: я хочу встретить человека, являющегося истинным протагонистом современной жизни. Я хочу посмотреть, каков он из себя, есть у него усы или нет, высокого он роста или низкого, хочу заглянуть ему в глаза, хочу говорить с ним.

Люди будут смотреть на него на экране с тем же напряженным интересом, с тем же любопытством, с каким они, увидев на улице кучку прохожих, сразу же подбегают к ним и спрашивают, что случилось. Что случилось с настоящим, невымышленным человеком? Способствовать развитию этого инстинкта «неодиночества» является задачей кино, интуитивно почувствовавшего, как почувствовал это неореализм, насколько незаменим и безграничен опыт, который передают нам явления, происходящие на наших глазах в силу естественной необходимости.

Я против «исключительных» персонажей, я против героев, я всегда ощущал к ним инстинктивную ненависть. Я чувствовал себя обиженным, далеко отодвинутым на задний план вместе с миллионами других человеческих существ.

Все мы персонажи. Герои порождают в зрителях комплекс неполноценности. Настало время сказать зрителю, что истинным протагонистом жизни является он сам. Результатом этого будет постоянно звучащий призыв к чувству ответственности и собственного достоинства каждого человека.

С другой стороны, привычка отождествлять себя с персонажами очень опасна. Не нужно отождествлять себя с тем, чем ты не являешься в действительности. На земле миллионы людей верят в мифы. Имеющими значение считаются лишь те люди, имена которых называются в книгах, в газетах, по радио...

Необходимо заставить наконец понять, что «мы все названы» в книгах записей актов гражданского состояния и что поэтому мы все в одинаковой степени интересны.

Следовало бы передавать по радио список всех итальянцев подряд, что бы они воспрянули духом.

Неореализм стремится именно к этому: придать всем уверенность в собственных силах, внушить всем сознание, что они люди.

●

Термин «неореализм» — в его самом широком смысле — также подразумевает отказ от профессионально-технического сотрудничества, в том числе и от участия сценариста.

Учебники, сборники формул, рецептов и правил утрачивают всякий смысл.

Так же бессмысленными становятся такие термины, как «первый план», «контрплан» и т. д.

У каждого — свой, особый сценарий. Неореализм ломает все схемы, отвергает все каноны, которые, по существу, представляют не что иное, как кодификацию ограничений. Это сама действительность ломает схемы, ибо способы, при помощи которых кинематографист может подходить к действительности, бесконечны (я говорю именно о необходимости выйти на улицу со съемочной камерой в руках).

Не должно больше быть «первых планов» или «контрпланов» априори.

С другой стороны, функции сценариста, как их понимают сегодня, весьма неопределенны. Как правило, подразумевают чисто техническое, совершенно обезличенное сотрудничество. Абсурдность этого очевидна, хотя «сценаристы» такого рода встречаются очень часто.

Я являюсь кинодраматургом, который пытается что-то сказать, причем сказать посвоему. Совершенно ясно, что в основе моей творческой деятельности не могут не лежать определенные идеи морального и социального порядка. Я не могу удовлетвориться тем, чтобы вносимый мной вклад был бы лишь чисто технического характера.

Даже и в те фильмы, которые далеки от меня и участвовать в работе над которыми меня приглашают вместе с другими сценаристами, я стараюсь внести возможно больше собственного ви́дения мира, той моральной требовательности, что я ощущаю внутри себя.

С другой стороны, я думаю, что не существует проблемы сценария как такового.

В крайнем случае, можно говорить об этапе письменной работы: то есть об этапе, на котором художник стремится точнее выразить свой внутренний мир, точнее сформулировать то, что он хочет сказать. Но этот этап органически связан с этапом самого творчества. Огонь уже зажжен.

Сюжет, сценарий, режиссерская работа не должны составлять три раздельных этапа. Так обстоит дело сегодня, но это ненормальное явление.

Сценарист и автор сюжета должны исчезнуть. Следовало бы прийти к тому, чтобы автор был один — режиссер, который, наконец, мог бы не иметь ничего общего с театральным режиссером.

Все становится легким, когда фильм создается одним человеком, тогда нет ничего невозможного. Всякая рождающаяся мысль в любой момент может быть осуществлена. Все полно неисчерпаемых возможностей (не только во время самих съемок, но и во время монтажа, синхронизации и т. д.), используя которые художник в один прекрасный момент говорит: «хватит».

Вот только тогда он может считать фильм законченным.

Разумеется, фильм можно создавать и в сотрудничестве, как, впрочем, происходит также при создании романов и пьес, и это возможно именно потому, что людей связывает между собой исключительно много общего (миллионы людей идут, например, на войну убивать друг друга во имя одного и того же), но нет такого произведения искусства, на котором не лежала бы печать интересов, поэтического восприятия мира, создавшего это произведение мастера.

Всегда решающий акт творчества совершает кто-то один, чей-то интеллект доминирует над другими; всегда есть кто-то, кто в определенный момент «выбирает», говорит: «вот это хорошо, а это не годится» и потом решает «крупным планом: зовущая на помощь мать».

Это недоразумение — совместная работа как новая форма творчества — стало возможным в результате причин технического порядка и капиталистической организации кино; но одно дело, что надо как-то применяться к требованиям, диктуемым теперешней структурой кино, и совершенно другое, являются ли эти требования необходимыми и полезными.

Поэтому совершенно ясно, что, когда кинопленка будет стоить гроши и когда все смогут купить себе кинокамеру, кино станет

таким же свободным и гибким средством художественного выражения, как и все другие.

У кино есть своя поэзия, своя «общественная» красота, которые допускают совместную работу, но только вот в каком смысле: не должно больше быть «кинозвезд» и все, кто участвует в работе над фильмом, должны относиться к ней, как к священному обряду, при помощи которого они смогут показать людям, «что и как происходит вокруг».

●

Очевидно, что с позиций неореализма и актер — если подразумевать под этим словом того, кто дает свое тело взаймы другим для создания вымышленных персонажей — не имеет больше права на существование, точно так же, как и вымышленный сюжет.

Неореализм — так, как его понимаю я — требует, чтобы каждый играл самого себя. Попытка заставить человека сыграть роль другого требует наличия заранее придуманной истории. А наша задача — показать то, что мы увидели своими глазами, а не вымысел. Попытку такого рода я пытался осуществить с Катериной Ригользо, снять о ней «блицфильм». Но, к сожалению, в последнюю минуту все пошло прахом. Продюсеру Катерина показалась «не подходящей для кино». Но разве она не была Катериной?

Естественно, нужно будет выбирать такие темы, которые автоматически исключали бы участие актеров.

Я хочу, например, создать фильм, показывающий условия жизни детей во всем мире. Если мне позволят создать его — хорошо, если же нет, то я ограничусь Европой или одной Италией. Но я его обязательно сниму. Вот вам пример фильма, для которого не нужны актеры. И я надеюсь, что профсоюз актеров не будет протестовать против этого.

●

Неореализм не исключает психологической углубленности. Психология — один из многих элементов действительности. Я подхожу к ней, как подхожу к тому, что вижу на улице.

Если я должен написать сцену, в которой двое ссорятся, я не хочу сочинять ее за письменным столом. Я должен выйти из своей норы и найти этих ссорящихся людей. И это уже важное проявление нового.

Я беру этих двух людей и заставляю разговаривать в моем присутствии в течение часа или двадцати часов — столько, сколько мне нужно. Для моей творческой мысли прежде всего необходимо видеть, наблюдать их, затем слушать и «отбирать» то, что они говорят. Но все это я проделываю без всякого намерения найти героев, ибо для меня героями являются не «некоторые люди», а «каждый человек».

Стремиться вдохнуть во всех чувство равенства это не значит желать унизить человека, а, наоборот, значит желать возвысить его, значит содействовать укреплению солидарности между людьми. Отсутствие солидарности рождается всегда из-за высокомерия, из-за претензий считать себя не такими, как все другие.

Отсутствие солидарности рождается всегда из-за какого-нибудь «НО».

Паоло страдает, это верно, страдаю также и я, НО мои страдания все же чем-то отличаются от его, ибо в них... в моей душе есть что-то, что... и т. д.

Небходимо, чтобы это «НО» перестало существовать. Надо суметь сказать: этот человек страдает так, как, будучи на его месте, страдал бы я сам.

●

Много раз отмечалось, что в Италии единственными более или менее удачными кинематографическими диалогами являются диалоги, ведущиеся на диалектах.

В самом деле, диалект более тесно связан с действительностью. В итальянском литературном и разговорном языке синтаксический строй, а часто и сами слова, всегда звучат несколько неискренне.

Когда я должен написать диалог, я, например, всегда сочиняю его в уме на диалекте — или на римском или на диалекте той местности, где я родился.

Я чувствую, что, выражая свои мысли на диалекте, я точнее передаю их сущность, я более правдив. Потом я перевожу то, что придумал на диалекте, на итальянский язык, однако сохраняя при этом синтаксический строй диалекта. Это не означает, что я пишу диалектальные диалоги. Меня интересует то общее, что есть во всех диалектах — непосредственность, свежесть, образность, точность и правдивость.

Но бо́льшую часть материала я беру из окружающей жизни. Ведь неореализм исключает вымышленные персонажи, для которых, как это совершенно очевидно, необходимо заранее приготавливать весь механизм реплик, — я выхожу на улицу и беру «с натуры» отдельные слова и фразы, целые разговоры. Мои главные помощники — память и стенография.

Потом я проделываю со словами то же, что проделываю с изображениями на пленке. Я отбираю, режу собранный материал, стремясь придать ему требуемый ритм, уловить и правильно осознать его внутреннюю сущность.

Как бы ни была велика моя вера в силу воображения, в одиночество, я еще сильнее верю в действительность, в людей. Меня интересует драма, таящаяся в том, что я вижу вокруг себя, а не вымышленные драмы.

Поэзию нужно искать в действительности: одним словом, свой поэтический талант следует проявлять «на месте», нужно выйти из комнат и пойти навстречу — также и в прямом смысле этого слова — людям, чтобы увидеть и понять их.

Именно это я считаю своим наипервейшим и истинным моральным долгом, и если я не буду стараться его выполнить, тем хуже для меня.

Я прекрасно знаю, что могут быть созданы замечательные произведения, которые не являются неореалистическими — примером тому фильмы Чарли Чаплина. Я прекрасно знаю, что есть на свете американцы, русские, французы и другие, которые создали шедевры, делающие честь всему человечеству; нет, нет, они не напрасно затратили кинопленку. И кто знает, сколько других мастерских произведений они еще дадут нам благодаря своей одаренности, используя актеров, павильонные съемки и романы. Но итальянские кинематографисты для того, чтобы сохранить и углубить свою тематику и свой стиль, после того как они в свое время (автор имеет в виду период фашизма в Италии. — *Прим. перев.*) смело закрыли двери перед действительностью, — теперь, я считаю, должны широко распахнуть их перед нею в том смысле, в каком мы говорили об этом выше.

Перевел с итальянского
Г. БОГЕМСКИЙ

ДЛЯ ЧЕГО СОЗДАЕТСЯ ФИЛЬМ?

Для чего создается фильм? Судя по нынешнему состоянию кинопродукции, главное внимание направлено на то, чтобы доставить мимолетное развлечение как можно большему количеству зрителей. Развлечение в самом полном смысле слова, означающее: отвлечь зрителя от самого себя и перенести его в другой мир, воссозданный с помощью света, кинообраза и звука.

Это перемещение зрителя из одного мира, своего, в чужой мир имеет важное значение. И не только потому, в какой «манере» эта задача решается, но и потому, какой цели она служит...

Куда направить внимание зрителя?

В принципе внимание зрителя дозволено направлять в самые разные стороны. Но какое же из всех направлений наилучшее? Вот тут-то происходит некая, на первый взгляд незначительная, трансформация. Понятие «наилучшее» заменяется понятием «наиболее рентабельное». Ну, а что является наиболее рентабельным?

Обычно рассуждают так: у зрителя хватает своих забот и тревог, зачем же прибавлять к ним новые?.. Говорят: чего хотят люди — это провести несколько приятных часов в кино... И еще говорят: зритель ищет забвения... Значит: не будем показывать ему ничего такого, что может нарушить его пищеварение, что может заставить его нахмурить брови. Лучше всего пощекотать ему нервы, в пределах приятных ощущений, показывая сказочные края, остродинамичные действия, некий искусственный, вымышленный рай. И, конечно же, — насилие и эротику, в пределах дозволенного. Затем надо вызывать у него смех и слезы. Особенно смех. Что отнюдь не легко.

В лучших кинокомедиях для того, чтобы вызвать у зрителя смех или улыбку, всегда использовались противоречия реальной жизни. А в эрзац-комедиях, где все строится на псевдопоэтическом начале или на комической гиперболе, фальсифицируется, искажается реальная действительность... Легко добиться комического эффекта, когда неправдоподобное представляется реальным. Однако выдумка, которая исходит из нарочито фальсифицированной действительности, крайне пагубна.

Причина различного рода «сюжетных кризисов», которые переживает кино, повсюду коренится, пожалуй, в этой замене «наилучшего» на «наиболее рентабельное».

Таким образом, задача направить внимание зрителя в наилучшую сторону представляется мне насущно важной и серьезной задачей. Направление это должно заключаться, прежде всего, в возврате к действительности, к сюжетному реализму в кино. Нужно показывать языком света, кинообраза и звука окружающую нас сегодняшнюю действительность. Нужно быть свидетелем человеческих горестей и радостей. Ибо кино, на мой взгляд, должно быть прежде всего свидетельством, правдивым отражением жизни, в противном случае оно мало чего стоит.

ХУАН АНТОНИО БАРДЕМ
Из французского журнала «Синема 57» № 17

ПИСЬМА О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Одна из актуальнейших проблем кинематографии наших дней — поиски путей дальнейшего развития документального кино.
По просьбе редакции деятели документальной кинематографии ряда зарубежных стран прислали нам письма, посвященные этой проблеме.

АРГЕНТИНА

Энрике де Росас (*кинорежиссер и продюсер*)

НАДЕЖДЫ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ

От жарких субтропических районов вплоть до холодной Антарктики наша страна полна великолепнейших ландшафтов. Ее пейзаж разнообразен: лесные массивы, бесплодные горы, красочные сады, гигантские реки и могучие моря. Аргентинцы, разнородные по своему происхождению и национальному составу, постоянно вносят новое и обогащают ее разнообразнейший фольклор, представленный самобытными музыкальными инструментами и народными танцами, пронизанными ярким национальным колоритом и резкой порывистостью.

Все это достойное восхищения богатство еще не было показано в короткометражном кино. За редким исключением, в короткометражном кино до сих пор также не нашло отображения ни богатое историческое прошлое аргентинского народа, полное памятных событий, ни современность, насыщенная социальными противоречиями, политическими событиями и экономическими проблемами, включающими научный прогресс, зарождение промышленности и постоянно растущую эксплуатацию природных богатств: все, что служит делу процветания человечества и к чему стремятся народы всех стран нашей планеты.

Кроме богатого исторического прошлого, захватывающих легенд и кипучей современности Аргентина располагает богатейшей литературой и незаурядным артистическим материалом от самобытного, своеобразного народного творчества аргентинцев до самого современного искусства, развивающегося в стране под влиянием центров мировой культуры.

Ничего из этого не показано в короткометражном кино, хотя кинопромышленность Аргентины сильно развита и достигла такого уровня, при котором ежегодно в среднем выпускается более пятидесяти полнометражных художественных кинофильмов, превосходных по своим техническим качествам, с участием видных артистических сил. Ряд кинофильмов получил премии на международных фестивалях, как, например, «Возраст любви» в Маниле и «Каменные горизонты» в Карловых Варах.

В чем дело? Причин, кажется, достаточно. Центр кинопромышленности находится в Буэнос-Айресе, а там почти совершенно не знают об остальных районах страны. Пределом этих познаний явился документальный кинофильм, заснятый советскими операторами во время их поездки по Аргентине в 1955 г., но даже и он раскрыл многие до сих пор неизвестные стороны жизни нашей страны.

Наша кинопромышленность, с точки зрения доходов, располагает большими возможностями. Аргентинский кинорынок охватывает около 2000 демонстрационных кинозалов с аппаратурой, рассчитанной на 35-*мм* пленку, и тысячи залов культурных, артистических, профсоюзных и спортивных организаций, аппаратура в которых рассчитана на показ кинокартин с 16-*мм* пленкой. Этот рынок строится на строго коммерческих требованиях. В целях извлечения максимальной прибыли показ кинокартин происходит по строгому расписанию и почти всегда придерживаются плановой системы, включающей в себя показ одного, двух или трех полнометражных

художественных кинофильмов. Это исключает возможность дополнительного показа короткометражных фильмов, что по закону и не обязательно. Таков удел «хроники». Дело доходит даже до глубокого увечья самих художественных кинофильмов, если их метраж не соответствует расписанию. Так было недавно с «Огнями рампы» Чарльза Чаплина и японским кинофильмом «Семь самураев», время показа которого было сокращено на 30 минут.

Подобная специфика рынка отталкивает кинопромышленность от производства короткометражных кинофильмов. Этими фильмами занимаются лишь любители, артисты и меценаты, но все они сталкиваются с растущими ценами производства, недостатком технического оборудования и пассивностью артистического и технического персонала.

В Аргентине нет специальных учебных кинематографических заведений. Но они могли бы сами стихийно возникнуть, поскольку короткометражные фильмы — лучшая и наиболее интересная современная школа киноискусства. Здесь будущий продюсер, либреттист и оператор вступают в непосредственный контакт с природой, улицей и внутренними проблемами кино. Они совершенствуют свои профессиональные таланты и дарования. Маленький шедевр кинематографии, которого они добиваются, предвещает в будущем произведения самого высокого мастерства.

Короткометражный кинофильм родился в Аргентине не более 20 лет тому назад. Он был в самом зачаточном и примитивном состоянии и в большинстве случаев представлял собой заснятый на фоне стены оркестр, исполняющий танго. В этом фильме отсутствовали вдохновение, смысл и даже цель. Он был предназначен служить бесплатным «приложением» к программам коммерческих кинозалов. Иногда он восхвалял деятельность какого-нибудь члена правительства, чиновника или государственного учреждения, за что все они готовы были с процентами оплатить стоимость его производства. Как видно, в то время короткометражный кинофильм находился на грани смерти.

Но вот наступила «лихорадка» короткометражного кинофильма. С его помощью стали рекламировать промышленные и торговые предприятия. Несмотря на ограниченность тематики, которую диктовали заказчики документальных кинофильмов, в процессе его постановки получили закалку такие талантливые создатели короткометражного кино, как Киниль Кабапельяс, братья Томас и Альберто Ларрамбедере, Леон Климовский, С. Ривес и другие. Они наглядно показали свои творческие способности и, преодолев рамки рекламного порядка, добились создания нескольких высококачественных документальных короткометражных кинофильмов. Ривес в короткометражном кинофильме «Буэнос-Айрес» в отдельных местах добился удачного ритма и показа атмосферы большого города.

В последнее десятилетие к рекламным торговым и промышленным выпускам добавилось государственное производство документальных кинофильмов, в которые вкладывались крупные средства. Щедрая оплата постановщикам послужила источником настоящей «лихорадки» документальных кинофильмов. Для нас, некоторых продюсеров, имеется достаточно благоприятных моментов для того, чтобы отойти от рекламы и заняться производством документальных кинофильмов, далеких от нее. Примером этому может служить представляющий неоспоримую ценность фильм «История церкви Пилар», содержание которого основано на богатой истории этого храма. Аналогичным примером является показ в кино эпизода английского нашествия на Рио-де-ла-Плата, памятью о чем служит церковь Санто Доминго. Музейные документы и народные легенды послужили материалом для ряда короткометражных кинофильмов о подвигах исторических героев Аргентины. В начале 1942 года появился кинофильм «Спящие селения», точно воспроизводивший фольклор аргентинского севера. Его автор Лео Флейдер в этом кинофильме вплотную подошел к неизученной и весьма интересной теме. За этот фильм он получил ряд национальных премий. Оскар Баррио Оливарес послал на X конгресс Международной ассоциации научного кино в Вене несколько своих короткометражных фильмов на научные темы. Они были одобрены и удостоены премии, и это дало возможность Аргентине стать постоянным членом Международной ассоциации научного кино, входящей в состав ЮНЕСКО.

Баррио Оливарес, удостоенный международных почестей, итальянец Энрико Грас и другие сторонники короткометражного кино добились создания подлинных произведений искусства. Однако показ их был ограничен либо киноклубами, либо какой-нибудь организацией деятелей культуры, и они ни разу не попали на большой экран коммерческих кинозалов крупных монополий.

Среди других положений в декрете-законе о развитии аргентинской кинематографии, утвержденном 9 января 1957 года, имеется пункт о создании Экспериментального кинематографического центра. На него будет возложено обучение актеров и технического персонала, учреждение кинотеки и экспериментальной библиотеки. Кроме того, имеется распоряжение о «развитии короткометражного кино и стимулировании экспериментального кино». Прибавив к этому «учреждение специальных премий за лучшие национальные короткометражные и полнометражные кинофильмы», можно предположить,

что создана новая база для постоянного производства документальных короткометражных фильмов, вне зависимости от коммерческих требований «большой» кинопромышленности и без подчинения корыстолюбию крупных демонстрационных монополий, ограничивающих показ короткометражного кино.

Большую поддержку в осуществлении надежд аргентинских документалистов на лучшее будущее может оказать также тот факт, что в декрете-законе говорится: «свобода показа, освященная национальной конституцией, включает в себя показ посредством кино в любых его видах. На свободу показа кино распространяются те же нормы, что и на свободу печати».

Если это положение будет точно соблюдено, то аргентинские документалисты будут иметь несравненно лучшие условия для творчества в этом незаурядном виде киноискусства.

БЕЛЬГИЯ

Франсис Болен (президент Национальной ассоциации работников кино)

ХОРОШИЕ НАБЛЮДАТЕЛИ

В отношении производства фильмов, которые вы называете «художественными», а мы, по-французски, «вымышленными», Бельгия сильно отстает, и ей предстоит многое наверстать.

Положение с документальным фильмом у нас намного лучше.

Уже в период немого кино мы имели значительное число документальных картин и, что гораздо важнее, картин выдающихся. Такой фильм, как «Бельгийская доисторическая долина» (поставили в 1924 году Эдуард де Талленэ и Андрэ Жакемен), а также этнографические фильмы участника научных экспедиций маркиза де Воврэна (1927/28), были для своей эпохи, несомненно, явлением выдающимся.

В 1928/29 году появились два молодых кинорежиссера — Шарль Декёкелер и Анри Сторк, которые с самого начала своей карьеры испытали влияние передовых французских режиссеров, в частности Ренэ Клэра, Эпштейна, Гремийона и Бюнюеля.

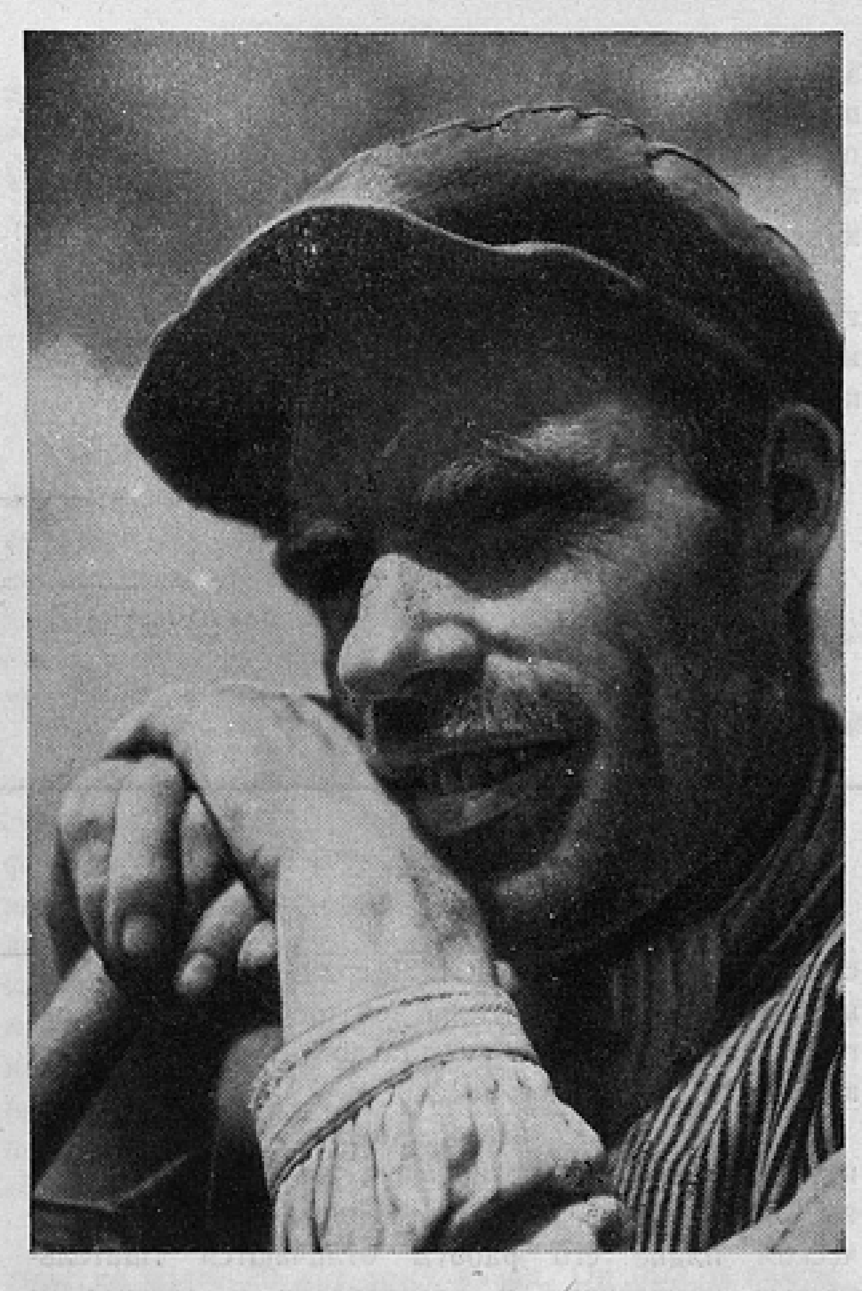
Именно под их влиянием создавал свои первые произведения Декёкелер: «Бокс» (со сценами, показанными на негативной пленке), «Белое пламя» и «Нетерпение», а также Сторк — «Приятные поезда». Это были экспериментальные короткометражные фильмы, изобиловавшие поисками в области формы. Режиссер Люсьен Бакман (он не удержался в кино) работал в том же направлении — фильмы «Юг» и «Жизнь наизнанку».

Начиная с 1931 года Сторк с его фильмом «Идиллия на пляже», а несколько позднее Декёкелер с фильмом «Злой глаз» успешно вторгались в среду художественного кино, однако самая значительная часть их работы выпадает на долю документалистики. Приблизительно в 1935 году к ним присоединяется Андрэ Ковен, и они все трое бесспорно возглавили развитие документального кино в Бельгии вплоть до оккупации в 1940 году.

В целом можно сказать, что Декёкелера особенно интересовали взаимоотношения человека и машины, деятельность человека в обществе. В эстетическом плане его работы отличаются тщательностью композиции и раскадровки и логическим монтажом. В этическом плане он мистик.

„СТОЛИКИЙ ЭКВАТОР"
Режиссер А. Ковен





„СЕЛЬСКАЯ СИМФОНИЯ“
Режиссер А. Сторк

Сторк менее постоянен и более поэтичен. Он прославляет пантеистическую любовь к природе, охотно насмехается, при случае впадает в памфлетный тон (в его социальных фильмах, например, «Добыча угля», поставленном совместно с Ивенсом, и «Дома нищеты»).

Что касается Ковена, то это — прирожденный хроникер, порой охотящийся за сенсациями.

Все трое являются мастерами фотографии. Они создали фильмы на индустриальную тему, научно-популярные и этнографические фильмы.

Кроме того, указанные три режиссера являются зачинателями жанра фильмов по искусству, то есть фильмов, в основу которых положены произведения живописи, скульптуры, архитектуры. Так, Сторк создал «Взгляды на старую Бельгию» (1936), Декёкелер — «Темы для вдохновения» (1938), Ковен — «Мемлинг» и «Мистический ягненок» (1938—1939).

После освобождения территории страны в 1944 году к трио, о котором мы говорили выше, присоединилось новое поколение. В настоящее время в области документального кино работает около тридцати режиссеров. Было бы бесполезно перечислять их всех подряд. Однако названия некоторых произведений заслуживают упоминания. Мы попытаемся разбить их на жанры и назвать авторов (по памяти).

Фильмы по искусству: «Мир Поля Дельво» (Сторк), «Рубенс» (Сторк и Хесертс), «Открытое окно» (Сторк), «Визит к Пикассо» (Хесертс), «От Ренуара к Пикассо» (Хесертс), «Маски и лица Джеймса Энсора» (Хесертс), «Золотой век» (Хесертс), «Регина Каели» (Хесертс), «Благородство дерева» (Декёкелер), «Большая площадь в Брюсселе» (Шукенс), «Дом корпораций» (Шукенс), «Ее назовут женщиной» (Де Бое), «Константин Менье» (Флон), «Пьер Ромэн Дефоссе» (Де Бое), «Музей народного искусства» (Декёкелер), «Якоб Смит» (Якобс), «Жизнь форм на открытом воздухе» (Вернайен), «По пути к жизни, или Брёггель» (Якобс), «Я писал картины Вермеера» (Ботерманс и Магнель), «Простое счастье Эдгара Титгата» (Степпе и Ловрикс).

Фильмы о музыке: «Звуки Африки» (Де Бое), «Вновь найденные звуки» (Деруаси), «Андре Модест Гретри» (Деруаси), «Оркестр Магбету» (Де Бое).

Фильмы биографические, исторические и литературные: «Древний Рим» (Вернайен), «Основатель» (Декёкелер), «Герман Тейрлинк» (Сторк), «Эмиль Верхарн» (Хесертс), «Гуманизм — победа духа» (Хесертс), «Поль ван Остайен» (Якобс), «Шарль де Костер» (Моник Муане).

Фильмы этнографические: «Столикий экватор» (Ковен), «Бонголо» (Ковен), «Мангбету» (Де Бое), «Картины Эфиопии» (Пишонньe), «Песни реки» (Де Бое), «Бвана Китоко» (Ковен), «Праздник у племени Хамба» (Хейш).

Фильмы видовые и фольклорные: «Города и пейзажи Фландрии» (Де Бое), «На родине Тиля Уленшпигеля» (Декёкелер), «Карнавал в Бенше» (Де Бое и Клейнж), «В стране рек — Лис и Шельды» (Де Бое), «Брюгге» (Де Бое и Дежелэн), «Брюссельская соната» (Дежелэн), «Замки Бельгии» (Пишонньe), «Марионетки Тоона» (Клейнж).

Фильмы на социальные темы: «На перекрестке жизни» (Де Бое), «Великое вторжение» (Ковен), «Случай 20-518» (Буланже), «Перемена местожительства» (Буланже), «Борьба с тенью» (Деруаси), «Люди такие, как все» (Реневанде Веердт), «Что случилось за день» (Дежелэн), «Город детства» (Дежелэн).

Кроме того, имеется большое количество технических, индустриальных, учебных и научно-популярных фильмов.

Невозможно в нескольких словах охарактеризовать всю эту столь разнообразную документальную продукцию. Но если требовалось бы найти черты, общие для всех режиссеров, создавших эти фильмы, мы сказали бы, что их объединяет любовь к хорошей работе, что они являются превосходными наблюдателями, серьезными, вдумчивыми, уравновешенными (с внезапными повышениями голоса), что им дорога правда, они восприимчивы к пластическим ценностям, внимательны к человеку, короче — они «реалисты» в лучшем смысле слова.

Какова структура бельгийского документального кино в экономическом отношении?

Производство документальных фильмов является частным делом. Оно осуществляется или на собственные средства или по заказам государства (различных министерств, а также телевидения). Ведется оно распыленно и носит кустарный характер. Это небольшие предприятия, которых не коснулась промышленная концентрация, являющаяся типичной для XX века. Произошло так потому, что банки и деловые люди Бельгии по-прежнему относятся к кино с недоверием. Что же касается государства, то оно долгое время отказывалось от какой бы то ни было формы вмешательства в дела кинематографии или помощи ей. Тем не менее с ноября 1952 года Министерство экономики выделило премию за производство бельгийских кинофильмов в соответствии с кассовыми сборами, зафиксированными в кинотеатрах. Эта помощь считается совершенно недостаточной, и профессиональные организации продюсеров и технических работников кино пытаются добиться у правительства более действенных мер.

ИНДИЯ

М. Бхавнани (кинорежиссер и продюсер)

МЫ ЗА КОРОТКОМЕТРАЖКИ

В прошлом, 1956 году в Индии отмечалась двадцатипятилетняя годовщина звукового кино, однако производство кинофильмов в нашей стране началось еще в 1914 году, когда была выпущена первая индийская полнометражная художественная картина. Начало выпуска короткометражных и документальных фильмов в Индии относится к более позднему времени.

Первые попытки дать отчет о таких важных политических событиях в стране, как, например, заседания Национального конгресса Индии, исторический соляной поход Ганди в Данди и другие крупные события в борьбе за независимость, относятся к концу двадцатых годов. И хотя весь этот материал представляет собой большую ценность, работа по созданию короткометражных фильмов велась без специальной техники, а их выпуск не подчинялся целям национальной пропаганды. Они были в той или иной степени простым фотографическим отображением важных событий в стране. Встречались также большие трудности в демонстрации этого ценного материала в коммерческих кинотеатрах, подвергавшихся при прежнем правительстве строгой цензуре и другим ограничениям в отношении всего, что рекламировало национальное движение. Тем не менее эти ранние усилия были началом чего-то близкого короткометражному фильму.

Следуя по такому пути, кинопромышленность выпустила несколько документальных фильмов об интересных явлениях в Индии, но, к несчастью, им было нелегко предстать перед зрителем, так как в тот период владельцы кинотеатров в Индии, подобно владельцам кинотеатров других стран, не желали пойти на коммерческий показ этого нового рода фильмов, полагая, что в стране имеется рынок лишь для полнометражных художественных картин.

Я начал интересоваться документальным кино в 1929 году, во время работы на юге Индии над моим полнометражным художественным фильмом «Васантасена», или «Игрушечная карта» (санскритская классика). И я сделал двухчастевый фильм под названием «Майсур — жемчужина Индии», затем второй — «Операции Кедда» — о поимке слонов в Майсуре, но добиться демонстрации этих двух короткометражек было трудно. Моим первым документальным фильмом, демонстрировавшимся в 1936 году в Индии на платном просмотре, была двухчастевка об атлетической борьбе с участием знаменитого борца Индии Гама и его команды, показывавших различную технику этого популярного спорта, и фильм имел достаточный коммерческий успех.

Кинопромышленность в Индии была и остается частной собственностью, демонстрация фильмов также находится в руках отдельных лиц и компаний.

Поэтому было нелегко убедить владельцев кинотеатров прокатывать документальные фильмы, которые, в конце концов, были в то время — в конце двадцатых и начале тридцатых годов — чем-то новым и экспериментальным.

Однако в 1941 году, во время второй мировой войны, британское правительство в Индии, рассматривая кино как мощное средство пропаганды, решило вмешаться в дело выпуска фильмов, учредив правительственную организацию, известную под названием «Информационные фильмы Индии», для производства документальных фильмов и киножурналов, финансируемых исключительно за счет доходов в Индии.

В программу этой организации входил выпуск пропагандистских фильмов и кинохроники с целью привлечения большего интереса и внимания к военным событиям.

Одновременно производились также видовые картины, чтобы внести разнообразие в основную программу пропагандистских фильмов, но многие даже из этих фильмов также косвенно говорили о военных действиях. Поскольку в то время не существовало систематического показа короткометражных картин, тогдашнему правительству приходилось демонстрировать свою документальную и хроникальную продукцию во всех кинотеатрах принудительно. Учреждение этой правительственной киноорганизации все же имело один положительный результат — оно дало целому ряду режиссеров, операторов, а также техническим специалистам опыт в производстве документальных фильмов.

В 1946 году, вскоре после второй мировой войны, этот отдел был закрыт, что привело документальное кино практически к упадку. У продюсеров и прокатчиков Индии по-прежнему существовало мнение, что оно не станет доходным делом; говорили, что документальное кино есть часть вопроса о воспитании и информации масс, и поэтому им должно заниматься правительство хотя бы потому, в частности, что оно обладает властью и может потребовать принудительного проката документальных фильмов.

В 1947 году Индия добилась независимости, и национальное правительство, сознавая необходимость и действенность кинофильмов — этого мощного средства воспитания, образования и информации,— решило создать специальную организацию, что и было осуществлено в 1948 году. Это учреждение известно под названием отдела по вопросам кинематографии Министерства информации и радиовещания при правительстве Индии. Цель этого отдела — производить еженедельно не менее одного документального фильма и одного журнала. Учреждение возглавляется главным продюсером, в ведении которого находятся восемь кинообъединений.

Я с 1925 года являюсь продюсером и режиссером полнометражных художественных картин, но постоянно увлекался документальным кино, и дело это меня весьма заинтересовало, когда правительство назначило меня первым главным продюсером нового отдела.

Намечалась подлинно серьезная и большая программа по систематическому выпуску документальных картин и журналов. Отныне все такие фильмы выпускались в двух вариантах — на 35-миллиметровой и на узкой пленке, первый — для демонстрации в кинотеатрах, узкопленочный — для использования в школах, учебных заведениях, рабочих организациях и т. д. Документальные и хроникальные фильмы выпускаются на пяти языках, а именно: английском, хинди (национальный язык), бенгали (восток), тамил (юг) и телугу (юго-восток); последние три — широко распространенные диалекты.

Прокат этих фильмов был поручен сектору проката, и согласно правительственному закону каждый кинотеатр в Индии был обязан демонстрировать еженедельно документальный фильм или киножурнал.

Для сельской аудитории в Индии имеется несколько тысяч передвижек, функционирующих по всей стране и принадлежащих правительствам различных штатов и администрации общин, представители которых направляются в деревни и систематически демонстрируют подобные фильмы населению, проживающему в данной местности.

Наряду со многими фильмами, выпускаемыми для массового зрителя, большое число специальных фильмов предназначается исключительно для сельской аудитории. Эти фильмы показывают людям, как улучшать посевы, выращивать домашнюю птицу и скот; обучают уходу за здоровьем, санитарии и гигиене, помогают бороться с неграмотностью, поднимают насущные проблемы деревни.

Документальные фильмы, выпущенные отделом по вопросам кинематографии, охватили широкий круг разнообразных тем. Например, за те семь лет, пока правительство возлагало на меня обязанности главного продюсера этого отдела, мы выпустили 250 документальных картин. Сюда входят картины по здравоохранению, сельскому хозяйству и продовольствию, ирригации и гидроэнергетическим сооружениям, выпуски «Знакомься со своей страной», показывающие интересные районы Индии, ее архитектурные достопримечательности, образ жизни, историю, культурное прошлое и традиции, учебные заведения и т. д.; фильмы об индийском искусстве и архитектуре; о гражданских и промышленных сооружениях. Эти фильмы планировались и выпускались главным образом с информационной и культурно-просветительной целями, для воспитания гражданского чувства и ответственности.

Выпуски «Раджастан», «Дом Кодаваса», «Южный Канара», «Ладакский дневник», «Долина Кашмира», «Отдых в Гималаях», «Дарджилинг», «Ассам» представляют серию «Знакомься со своей страной».

Из фильмов по здравоохранению можно назвать такие, как «Меченый человек» (об оспе), «Вред москитов» (о малярии), «Ваш ребенок» (об уходе за детьми), «Грязные привычки» (о значении личной гигиены), «Цветы оживают» (о полиомиэлите), «Боритесь с туберкулезом» и другие.

Искусство и культура показаны в таких фильмах, как «Индийское искусство на протяжении веков», «Каменная сага» (скульптура), выпуск «Пещерные храмы Индии», выпуски «Музыка Индии» и «Простые наслаждения» (индийские марионетки).

О пятилетнем плане и работе сельских общин рассказывают фильмы «Река надежды» (о строительстве электростанции на реке Демодар в Бихаре — северо-восточная Индия), «План изобилия» (об электростанции на реке Хиракуд — восточный Пенджаб, на севере Индии), «Занятые руки» (о жилищном строительстве в деревне), «Участие народа» (о новостройках в общинах) и другие.

Воспитание и развитие молодежи были отражены в таких фильмах, как «Шантиникетан» (воспитательный центр, основанный поэтом Рабиндранатом Тагором), «Начальное образование», «Выбор профессии», «Национальная библиотека».

О промышленной продукции Индии говорится в таких фильмах, как «Чашка бодрости» (о чае), «Шелк», «Лаки из смолы» (о производстве лаков), «Дополнительные продукты», «Молоко миллионам», «Волокно фабрикам» (о хлопке), «Наука помогает промышленности», «История стали» и выпуски «Промышленный Майсур».

Темам социальным посвящены фильмы: «Основы социального обеспечения», «Благосостояние рабочих», «Основа нации» (о дисциплине), «К лучшему обществу», «Дома бездомным», «Случай мистера Х» (о гражданском чувстве), «Свет во тьме» (о слепых) и «Они живут вновь».

Вопросы сельского хозяйства нашли свое отражение в таких фильмах, как «Новые пастбища», «Кооперативное земледелие», «Путь к новой Индии», «Здоровое поголовье», «Лучшие породы», «Белое удобрение», «Спасайте нашу почву» и «Война расточительству» (о необходимости хранения продовольственных запасов).

Все это лишь несколько названий из числа многих выпущенных фильмов, которых по второму пятилетнему плану, ставящему разнообразнейшие цели, должно быть выпущено гораздо больше.

С точки зрения техники съемок, эти фильмы сделаны просто и выражают свою идею в прямой и исчерпывающей манере. Большая забота вложена в то, чтобы сделать их доступными в равной степени для городского и сельского зрителя, так как практика показала, что технические приемы, применяемые в современном документальном кино, больше подходят для подготовленной аудитории, разбирающейся в «наплывах», «затемнениях», «возвратах в прошлое» и убыстренном темпе. Все эти технические приемы затрудняют восприятие сельского и неграмотного зрителя, мешая ему разобраться в сюжете. Поэтому ритм приходится делать замедленным, некоторые планы повторять, чтобы подчеркнуть основные мысли и сделать их доходчивее, а дикторский текст не произносить скороговоркой. Это было практически осуществлено в фильмах о здравоохранении, сельском хозяйстве и культуре, ибо они предназначались для тружеников села и города. Зачастую эти темы раскрываются в форме рассказа об истории какого-нибудь конкретного человека. Например, в фильме «Вред москитов» мы показываем деревенского паренька, заболевшего малярией. Вместо того чтобы обратиться к врачу, он прибегает к знахарским средствам. В конце концов он обращается к врачу, но болезнь уже в такой тяжелой стадии, что он умирает из-за собственной беспечности. И тут врач рассказывает его родителям и другим односельчанам о малярии, ее лечении и профилактике.

Многие фильмы обращаются непосредственно к зрителю. Например, фильм, рассказывающий, как и для чего из человеческого организма извлекается кровь, заканчивается призывом стать донором. Некоторые фильмы, если их темы слишком трудны и серьезны, слегка разнообразятся развлекательными или забавными эпизодами или текстом; такое компромиссное решение имеет в виду как подготовленного, так и неподготовленного зрителя.

Упрощенные методы применяются также в отношении звука. Во избежание затруднений, когда приходится иметь дело с различными языками, очень редко прибегают к синхронной записи. В киножурналах тоже избегают синхронной звукозаписи, за исключением случаев, когда снимаются важные выступления премьер-министра и других членов кабинета или высоких гостей.

Я знаю по собственному опыту, что документальные фильмы должны, как правило, ограничиваться одной частью и лишь в крайне редких случаях — например, при действительно захватывающей теме — двумя частями. Дело в том, что люди, говоря вообще, не могут усвоить всего содержания, если документальный фильм слишком растянут. Поэтому я убежден, что ни в одном кинотеатре земного шара нельзя показывать в течение одного сеанса документальную картину длиннее одной, максимум, двух частей. Это, конечно, не относится к художественной документалистике, к которой следует прибе-

гать лишь в тех случаях, когда кинофильм интересно снят и отличается художественными достоинствами.

Короткий одночастевый фильм, раскрывающий тему сжато, просто и со смыслом, стал популярным и принят в Индии большинством как сельских, так и городских зрителей. И они предпочитают смотреть еженедельно короткий, сжатый, лаконичный документальный фильм в одну часть вместо растянутых фильмов в две-три части, даже если они демонстрируются реже.

Вот уже более сорока лет кинофильмы в Индии — это наиболее популярная и широко распространенная по стране форма развлечения в городских местностях. В сельских районах до последнего времени фильмы были большой редкостью. Однако зрители и города и деревни крайне неравнодушны к кино. Поэтому кинофильмы в Индии — не только необходимая форма воспитания, образования и информации масс, но и любимая форма времяпрепровождения. Из этого видно, какую большую роль могут играть они в жизни наших людей. Потому то нам требуется все больше и больше хороших картин.

Несмотря на то, что отдел по вопросам кинематографии выпустил большое количество фильмов и будет продолжать свою работу, для такой обширной страны, как Индия, с ее многочисленным населением и потребностями, одной такой организации недостаточно. Для более эффективного обслуживания школ, университетов и научно-исследовательских учреждений, для профессионального обучения, для здравоохранения и т. д. потребуется много подобных организаций. Размах может быть грандиозным, но, к несчастью, осуществить его можно лишь постепенно, учитывая финансовую сторону дела.

Индия осуществляет огромную программу работ в различных областях, будь то развитие сельских общин, строительство гидростанций, школ, больниц и колледжей или передовых научно-исследовательских центров и т. д. и т. п. Все это требует больших финансовых затрат. Учитывая нужды второго пятилетнего плана, вызывающие большое напряжение наших финансовых ресурсов, мы не имеем возможности расширять ввоз кинопленки, проекторов, химикалиев, оборудования. Для облегчения положения с импортом пленки правительство серьезно задумывается над строительством фабрики по производству кинопленки.

Далее, Индия выпускает все больше документальных фильмов в цвете. Проявлять и печатать их приходится за границей, а это опять-таки связано с деньгами. Поэтому сейчас оборудуются одна или две лаборатории для цветной печати, и есть надежда, что они будут функционировать еще в текущем году, а это облегчит положение с цветной кинопродукцией.

Несмотря на имеющиеся трудности, отдел по вопросам кинематографии постоянно расширяет свою программу, увеличивает выпуск документальных фильмов, стремясь как можно лучше удовлетворять потребности, но он взвалил на себя такую тяжелую работу, что зачастую качество приносится в жертву количеству. Увеличена также работа по производству фильмов на различных языках; если документальные фильмы обычно выпускаются на пяти языках, то некоторые из них, особенно связанные со вторым пятилетним планом, чтобы быть доступными и понятными максимальному числу людей, сделаны на тринадцати языках.

Для осуществления всей этой работы выпуск ряда документальных картин передан по контракту кинопромышленности. Можно серьезно надеяться, что вскоре наступит день, когда в каждом штате будет большая, хорошо оборудованная студия документальных фильмов.

ИНДОНЕЗИЯ

Харьото Юдоатмоджо (генеральный секретарь Министерства информации Республики Индонезии)

СПОСОБСТВОВАТЬ ВЗАИМОПОНИМАНИЮ

Недолгую историю имеет производство документальных фильмов в Индонезии, этой молодой стране, сильно отставшей по своему развитию в области техники вообще и кинематографической техники в частности.

Национальная кинематография, исчисляющая свою историю лишь с 1950 года, т. е. после передачи голландцами суверенитета над территорией страны правительству Республики Индонезии, еще не успела создать большого количества фильмов.

В стране и сейчас нет достаточных возможностей для развития кинематографии: нет капиталов, нет кадров специалистов, трудно доставать оборудование и материалы для киностудий.

Голландские колониальные власти никогда не ощущали потребности в том, чтобы правдиво и честно распространять знания о жизни и культуре индонезийского народа посредством документальных фильмов или других средств информации, хотя Индонезия открывает богатые возможности для создания интересных документальных фильмов. Это вполне согласовывалось с политикой колонизаторов, стремившихся не открывать Индонезию для внешнего мира.

В результате этой политики голландцев наша обширная страна, с ее многообразным искусством и высокой культурой, с ее исключительными природными богатствами до настоящего времени недостаточно хорошо известна многим народам мира. Например, в Европе, Америке до сих пор лишь очень немногие люди знают, где находится Индонезия, но и они с трудом верят, что это — страна, населенная восемьюдесятью миллионами людей, имеющая современные города с миллионами жителей.

Голландские колонизаторы были настолько заинтересованы во лжи, что даже значительная часть народа самой Голландии знала о действительной жизни Индонезии не больше, чем другие. Правда, голландцы имеют отличное представление об индонезийском кофе и чае, табаке и каучуке, хине и перце, сахаре и масле, но об индонезийском народе они лишь слышали, что это народ-кули, не имеющий культуры и искусства, жизнь и умственное развитие которого стоят еще на очень низком и примитивном уровне.

Именно потому, что голландцы не знали образа жизни, истории, мыслей, чувств и культуры индонезийцев, они после более чем трехвекового господства в Индонезии никак не могли понять, почему индонезийцы вдруг захотели избавиться от их власти. Они были удивлены, что индонезийцы, этот «самый кроткий народ на земле», оказались способными к революционным действиям и поднялись с оружием в руках против возвращения голландских властей в Индонезию в конце второй мировой войны.

Сами по себе обычаи и характер голландской нации не хуже и не лучше, чем обычаи и характер любой другой нации. Отношения между голландцами и индонезийцами, давно живущими в Голландии, обычно складываются неплохо, в отличие от отношений голландцев к индонезийцам в самой Индонезии, где существовали колониальные порядки, с их политикой подозрений и ненависти, что искусственно препятствовало нормализации этих отношений.

Если бы в эпоху своего господства в Индонезии голландцы имели честные и искренние намерения



ЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КИНОСТУДИИ В ДЖАКАРТЕ

относительно развития нашей страны в будущем, то, используя как средство информации документальные фильмы, они могли бы достичь взаимопонимания между двумя народами, выгодного и для голландцев. Но они не были заинтересованы в развитии дружеских отношений и правдивой информации так же, как не были заинтересованы в сплочении сил индонезийского народа, стремясь разобщить и разрознить его, насколько это было возможно. Политика в духе принципа «разделяй и властвуй», проводимая голландцами, препятствовала осуществлению лозунга индонезийцев «Бхинека тунггал ика»*. И то, что различные племена и народности, населяющие Индонезию, тоже мало знают об обычаях и жизни друг друга, есть результат политики колонизаторов. Попытки сближения самих индонезийцев наталкивались на препятствия со стороны голландцев. И еще до сих пор индонезийцы на Суматре, например, очень мало знают о жизни братских народностей на островах Ява, Бали, Калимантане (Борнео), Сулавеси (Целебес), Молуккских и других.

Чтобы избавиться от недостатка информации о жизни разных частей нашей родины, о котором мы рассказали, необходимо было создать в Индонезии такую кинематографию, которая могла бы производить фильмы прежде всего познавательного значения, в частности документальные.

* Изречение на древнем языке кави, означающее примерно: „Разделенные, но единые“.— *Примечание переводчика.*



,,ПРАМБАНАН" (храм на центральной Яве)

Задача организации производства таких фильмов была возложена на Государственное киноуправление, которое входит в систему Министерства информации республики. Первые работы носили экспериментальный характер, но они помогли воспитанию кадров специалистов и совершенствованию техники.

Наряду с деятельностью государственных киноорганизаций активно и с энтузиазмом развертывается деятельность частных национальных предприятий, часть которых получает помощь от правительства. Однако частные студии занимаются созданием лишь художественных фильмов, также испытывая различные трудности в отношении средств, технического оборудования и кадров.

Недостаток опытных и квалифицированных специалистов препятствует созданию высококачественных картин. Непрекращающееся засилье заграничных фильмов в индонезийских кинотеатрах также не слишком способствует развитию национальной кинематографии, чтобы не сказать, что оно ее подавляет.

Несмотря на все эти трудности, государственные организации смогли, однако, наладить регулярный еженедельный выпуск хроникальных фильмов, которые демонстрируются в кинотеатрах больших городов. Правда, у нас нет еще копирфабрики, которая смогла бы удовлетворить наши потребности, поэтому мы производим очень ограниченное число копий каждого хроникального фильма, далеко не соответствующее числу кинотеатров и количеству населения в больших городах. Недостает их и для обслуживания населения тех мест, где нет кинотеатров, хотя Министерство информации располагает передвижными киноустановками, рассчитанными на 16-миллиметровую ленту, которые предназначены для демонстрации выпущенных министерством фильмов.

Первые индонезийские фильмы в большинстве своем должны были нести народным массам информацию, пропаганду и просвещение, чтобы развивать государственное и национальное самосознание, возвратить людям чувство самоуважения и уверенности в себе, которое в течение более чем трех веков колонизаторы стремились заменить чувством собственной неполноценности.

Одной из картин, в которой мы находим именно такое содержание, является фильм «10 ноября», выпущенный киностудией Министерства информации сразу же после того, как создались первые для этого возможности. Фильм рассказывает о всенародной борьбе против восстановления колониальных порядков, разгоревшейся в Индонезии через четыре месяца после провозглашения независимости страны 17 августа 1945 года. Фильм был создан в память о событиях в г. Сурабайе, в честь которых день 10 ноября был объявлен впоследствии Днем героев индонезийского народа *.

«10 ноября» — полнометражный документальный фильм, в который включены кадры действительных исторических событий, заснятые во время революции и сохранившиеся. Этот фильм с огромным успехом демонстрировался по всей Индонезии: боевой дух, пылавший 10 ноября 1945 года, еще не угас в сердцах индонезийцев, и фильм этот, конечно, пробудит воспоминания, вызывающие чувство гордости у всего индонезийского народа.

Другим подобным произведением является фильм «За красно-белое знамя», повествующий о борьбе маленького отряда бойцов Индонезийской национальной армии, пробиравшегося на оккупированную голландцами территорию для соединения с народными партизанскими отрядами и стойко защищавшего священное красно-белое знамя — знамя независимой Индонезии.

Первые шаги предпринимают и национальные киностудии, не принадлежащие государству. В качестве тем для своих фильмов они избирают отдельные героические моменты нашей истории и создают на их основе правдивые произведения, такие, как «Большой рейд» и «Шесть часов в

---

* В этот день население Сурабайи с оружием в руках поднялось на борьбу против английских войск, которые высадились в Сурабайе и других портовых городах под предлогом разоружения японцев и пытались восстановить колониальные порядки в Индонезии.— *Примечание переводчика.*

Джокье»; оба эти фильма выпущены студией «Перфини».

Государственная киностудия немало времени отдала работе над документальными фильмами о поездках президента Сукарно и вице-президента Хатта в различные районы Индонезии.

Затем было заснято несколько фильмов о жизни народа на отдельных островах, например о народностях, населяющих острова Амбон, Тернате, Тидор, Сумбаву, Бали, Ментавейские острова и другие.

Фильм «И Джамбе», также созданный государственной киностудией, показывает жизнь и обычаи даякского племени в труднодоступных районах о-ва Калимантана (Борнео), еще почти совсем неизвестных населению других частей Индонезии.

Темой другого документального фильма — «Прамбанан» — послужила реконструкция прекрасного произведения культуры индо-яванской эпохи — храма Прамбанан на Центральной Яве, столь же знаменитого, как и великолепный храм Боробудур.

Чтобы помочь бывшим борцам революции, молодежи, участвовавшей в партизанской борьбе, найти свое место в обществе, в котором произошли перемены, с ними необходимо также вести разъяснительную работу. Документальный фильм Министерства информации «От снаряда к трактору» рассказывает об участии молодежи в экономической жизни, о борьбе за увеличение количества продовольствия для народа.

С такой же целью выпущен министерством фильм «Из леса в лес».

Теме воспитания социально-общественных и гуманистических чувств народа посвящены документальные фильмы «Индонезийский Красный Крест» и «Социальные мероприятия в Индонезии».

В результате войны и революции многие люди стали калеками. Этой теме посвящен специальный фильм «Возвращение к труду». Фильм заснят государственной киностудией с помощью дома инвалидов Суракарты *.

Выпущено много короткометражных документальных фильмов о борьбе индонезийских женщин, о Дне Вооруженных Сил, о Дне национального пробуждения, о Дне независимости, о Национальном слете скаутов и т. п.

Теме здравоохранения посвящен специальный фильм, рассказывающий о борьбе против болезни фрамбозия, а также фильмы о здоровой и доступной для народа пище — «Четыре хорошо, а пять лучше», «Раскрытая тайна» и другие.

Был заснят также фильм, показывающий, как на-



„МЕРАПИ“
Режиссер Р. Сударсо Вирокусумо

селение, организуясь для совместного труда, может строить дешевые и хорошие дома («Дом, построенный совместно»).

Документальный фильм «Просвещение на селе» рассказывает о мероприятиях правительства по ликвидации неграмотности на селе, а другой документальный фильм — «Физическое воспитание» — показывает значение спорта для здоровья населения.

Имеется также документальный фильм, рассказывающий о сотрудничестве с ЮНЕСКО (орган ООН по вопросам образования, науки и культуры) в области просвещения, здравоохранения, информации, науки и культуры Индонезии.

Были засняты документальные фильмы, дающие населению необходимые знания о земледелии, рыболовстве, лесоразработках. Выпущен специальный фильм о борьбе с пожарами, которые часто возникают в больших городах.

Из научно-популярных фильмов государственной киностудии можно назвать фильм «Ботанический сад», рассказывающий о ботаническом саде города Богора, который считается самым большим в Юго-Восточной Азии.

Наряду с этим, естественно, большая работа была проведена по созданию информационно-пропагандистских документальных фильмов в связи с подготовкой к первым в Индонезии всеобщим выборам; эти фильмы разъясняют, как проводятся выборы, какое значение они имеют для народа, по-

* Дом инвалидов в г. Суракарте на Средней Яве является крупным центром, где проводится большая работа с калеками, чтобы дать им возможность трудиться.— *Примечание переводчика.*

казывают самый ход выборов и создание Совета народных представителей * и Учредительного собрания. Такие же фильмы создаются о международных конференциях, в том числе об исторической Конференции стран Азии и Африки.

Среди фильмов на спортивные темы большое место занимают документальные картины о национальных спортивных праздниках, а также об Олимпиаде народов Азии в столице Индии Дели, где участвовала и Индонезия, впервые пославшая свою команду на международные состязания.

Было выпущено также три документальных фильма с религиозным содержанием, демонстрация которых оказалась выгодной для кинотеатров; это фильмы — «Хадж» **, фильм о паломничестве, в котором участвовал вице-президент Хатта, и третий фильм — «Президент Сукарно в Святой земле», в котором рассказывается о посещении Сукарно Египта и Аравии.

Мы уже неоднократно выпускали на экраны демонстрировавшиеся с большим успехом большие документальные фильмы, посвященные нашим связям с другими народами и дружбе с ними, в том числе фильмы о поездках культурных делегаций Индонезии в другие страны и посещениях Индонезии культурными делегациями дружественных народов, о поездке вице-президента в Индию, о поездках президента Сукарно в США, Канаду, Италию, Швейцарию, Австрию, Восточную Германию и о посещении им во второй половине 1956 года стран Восточной Европы, Советского Союза, Монголии и Китайской Народной Республики.

Еще до этого часто выпускались на экраны документальные фильмы об официальных поездках государственных деятелей, например о визитах президента Сукарно в Индию и на Филиппины и о визитах премьер-министра Неру и президента Кирино (Филиппины) в Индонезию. Посещение Индонезии вице-президентом США Никсоном также было отражено в документальном фильме.

Для детей сделано три документальных фильма: «Си Манис», «Си Мелати», «Новый корабль», а также один художественный фильм — «Си Пинчанг» («Калека»), в основе которого лежат действительные события и который после кинофестиваля в Чехословакии несколько лет тому назад демонстрировался за границей и был хорошо встречен, что очень порадовало индонезийцев.

С целью предостеречь население против опасности извержения вулканов был заснят документальный фильм «Мерапи», рассказывающий об извержении вулкана Мерапи на Средней Яве, погубившем десятки тысяч человеческих жизней. Этот фильм демонстрировался на международном кинофестивале в Берлине.

В Индонезии пока не уделялось внимания выпуску специальных фильмов на темы туризма, так как сама проблема туризма в Индонезии начала привлекать к себе более или менее серьезное внимание лишь с начала 1957 года.

Некоторая часть из перечисленных выше фильмов дублирована на английский, французский и арабский языки с целью распространения нашей информации за рубежом.

Частично наши документальные фильмы представляются для демонстрации в городских кинотеатрах на коммерческих началах, но обычно они используются для передвижных киноустановок Министерства информации наряду с фильмами полудокументального характера, имеющими познавательное и воспитательное значение. Целью подобных фильмов является распространение знаний общего характера среди индонезийского народа, а также доведение до населения, живущего в отдаленных районах, сведений о различных событиях и о мероприятиях, проводимых во всех областях жизни правительством и общественными организациями. Так как мы считаем, что фильмы должны являться развлечением для народа, то в хроникальные фильмы серии «Глора Индонесиа» («Слава Индонезии»), выпускаемые государственной киностудией, включаются также отдельные кадры и отрывки развлекательного характера. Благодаря этому фильмы этой серии нередко превышают установленную для них длину в 1000 футов, достигая иногда 2000 футов.

Хотя из всего сказанного может показаться, что Государственное киноуправление сделало немало, особенно если иметь в виду недостаток кадров и другие технические трудности, но Министерство информации сознает, что в отношении выпуска документальных фильмов еще многое не сделано.

Если говорить о документальных фильмах в точном смысле этого слова, то таких фильмов выпущено в Индонезии еще очень мало. Нам приходится пока обращать главное внимание на выпуск фильмов, в которых ощущается необходимость именно в данный момент, и на то, чтобы осветить в них те проблемы и вопросы, о которых действительно нужно рассказать населению. Нам часто приходится ограничивать выпуск фильмов из-за недостатка, например, материалов, которые пока импортируются из-за границы. Этот импорт, естественно, связан с проблемами платежей, заказов и транспортировки, которые не всегда решаются легко и быстро.

Для специалистов по документальным фильмам Индонезия является сказочной страной Эльдорадо,

* Название парламента в Индонезии.— *Примечание переводчика.*

** Хадж — паломничество в Мекку. — *Примечание переводчика.*

которая может вдохновить на тысячу и один замысел. Но реализация этих неограниченных возможностей еще ждет того времени, когда появятся разнообразные кадры специалистов. Для этого требуются не только время и терпение, но и деньги, техническое оснащение, производственные возможности и, последнее по счету, но не по значению,— соответствующая подготовка и умение видеть и мыслить кинематографически.

Значение и влияние, которые имеют фильмы, уже начинает сознавать индонезийская общественность. Все более серьезными становятся требования, которые предъявляются к кинокартинам, но для осуществления этих требований необходимы более высокие, чем раньше, знания и квалификация.

Наряду с мероприятиями внутри страны, как, например, приглашение экспертов из-за границы, усовершенствование технического оборудования и, наконец, создание хорошо оборудованной кинолаборатории, правительство начиная с 1952 года практикует посылку молодых работников за границу для повышения их квалификации в области кинематографии.

В 1953 году начато строительство Центральной кинолаборатории, которое ведется с помощью правительства США. Можно надеяться, что оно будет закончено к 1958 г. Если эта лаборатория оправдает наши надежды, то постепенно смогут быть преодолены трудности национальных кинопредпринимателей в отношении обработки лент, звукообработки и т. д. Свою энергию и финансы они смогут тогда направить на улучшение содержания фильмов и на лучшее обеспечение творческих работников.

Можно надеяться также, что хорошо налаженная Центральная кинолаборатория явится фактором, способствующим созданию кадров специалистов как среди любителей и профессионалов, так и среди предпринимателей.

Вопрос, решение которого мы сейчас ищем, это вопрос о том, как удовлетворить потребность Индонезии в материалах для кинопромышленности, чтобы она не страдала из-за недостатка кинопленки. Кроме того, необходимы государственные законы, обеспечивающие качество и высокий нравственный уровень фильмов, выпускаемых национальной кинематографией, а также охраняющие национальную кинематографию от мощной иностранной конкуренции.

Индонезии, как молодому государству, приходится противостоять различным усилиям других стран, стремящихся посредством кинофильмов распространить свое влияние в индонезийском обществе. Можно сказать, что противостоять этому влиянию в области газет, журналов и радиопередач сравнительно легко. Но сказать то же о кинематографии мы не можем. Малым странам, еще не имеющим достаточного опыта, естественно, очень трудно преодолевать это влияние.



„МЕРАПИ“

В Индонезии, как стране, где еще нужно бороться за внедрение национального самосознания и государственной идеологии, которые только складываются, правительство рассматривает кино как один из путей просвещения и одно из средств идеологической борьбы за укрепление государства и общества. Для этого должно быть создано много больших, хороших и разнообразных фильмов, освещающих различные стороны жизни индонезийского народа. В этом отношении честная и искренняя помощь других государств способствовала бы более скорой реализации наших стремлений, о которых говорилось выше.

Хорошие документальные фильмы об Индонезии, с которыми можно широко ознакомить другие народы, несомненно, могут способствовать взаимопониманию между народами, развивать и укреплять их дружбу. И, конечно, Индонезия готова объединить свои усилия в этой области с любой дружественной нам страной.

ИТАЛИЯ

Лоренцо Квальетти (*кинокритик*)

ОБЩИЙ ИСТОЧНИК

Долгое время, да, впрочем, еще и сегодня, существует укоренившееся убеждение, будто бы итальянский зритель не выносит документальных фильмов. И действительно, вплоть до 1949 года демонстрация документальных картин была настолько редким явлением и так холодно принималась зрителем, что когда случайно в какомнибудь кинотеатре показывали документальный фильм (не будем относить к этому понятию киножурналы), зрители не скрывали своего недовольства.

После закона 1949 года документальные фильмы в качестве дополнения к программе вошли в обиход. Было бы смелым утверждать, что при этом исходили из изменившегося отношения кинозрителей к документальным картинам. Но теперь существовал способ извлекать из документального кино большую или меньшую пользу, поэтому его включали в программу даже в том случае, если сами зрители резко протестовали. И хотя, действительно, привычка в известной мере привела к большей терпимости, все же и сегодня еще нередко можно оказаться свидетелем проявлений нетерпимости со стороны итальянской публики.

Какова же подлинная причина недостаточного интереса итальянского зрителя к документальному кино? Если верно, что многочисленная публика активно протестует, то верно и доказуемо также то, что ее неодобрение относится лишь к топорно сделанным документальным фильмам. По отношению к общему числу годового выпуска документальных картин, составляющему около сотни названий, таких фильмов немало. Хотя теперь итальянское документальное кино законно может хвалиться выпуском большого числа картин, интересных со всех точек зрения, имеется не меньшее число документальных фильмов, сделанных наспех.

Одним из наиболее распространенных видов документального фильма является, например, видовой. Причину этого понять нетрудно: Италия — страна, богатая очаровательными пейзажами, красотами природы. И то, что кино обращается к природе, черпая в полную меру в этом практически неисчерпаемом источнике, является вполне логичным и понятным. Но что представляют собой подобные документальные фильмы? В большинстве случаев это ряд «панорам», довольно похожих на видовые открытки и отличающихся от них лишь сменяемостью кадров.

Подобно многим другим ныне известным и утвердившимся итальянским режиссерам, Лучано Эммер начал свою деятельность в кино в качестве документалиста. С полным основанием можно сказать, что и сегодня не забыт его документальный фильм под названием «Земной рай», сделанный на основе триптиха немецкого художника Боша. Этот фильм остается в памяти образцом того, как можно проникнуть в дух фрески и передать его на экране зрителю средствами кинематографа. С этого времени и вплоть до наших дней повествовательный принцип, к которому прибегнул Эммер, нашел многочисленных подражателей, использовавших его слишком догматически для того, чтобы добиться таких же результатов. Они не понимали и не стремились понять, что решение Эммера зависело исключительно от характера и особенностей избранной темы, что это не кинематографическое оформление вообще всех картин, а кинематографическое оформление данной картины, передающее индивидуальное видение и концепцию мира и жизни.

Итальянский зритель не страдает предвзятостью и предрассудками в отношении документального кино. Он доказал это несколько лет тому назад, отнесясь с большим интересом к программе, полностью составленной из советских документальных фильмов, в частности: «История одного кольца», «Жизнь леса», «По Волге», «У истоков жизни». Такой же хороший прием был оказан некоторым документальным картинам Уолта Диснея из серии «Природа и ее чудеса». Множество зрителей просмотрело также «Зеленое колдовство», «Шестой континент» *, «Потерянный континент», «Империя солнца» — итальянские документальные фильмы, равные по длине обычному художественному фильму, составляющие полную программу сеанса. По справедливости они стали хорошо известны также и за границей.

Такова, как нам кажется, истина. Речь идет о том, чтобы дать итальянскому зрителю хорошие документальные фильмы, а он уже сумеет оценить их должным образом.

---

* У нас этот фильм шел под названием „Голубой континент". (*Ред.*)

Быть может, мы слишком задержались на отношении зрителя к документальному фильму. Тем не менее это было необходимо для создания верного представления о том, каким было и является положение документального кино в Италии.

Как во всех странах мира, имеющих свою кинематографию, истоки документального фильма в Италии сливаются с истоками кино вообще. Рождение и развитие документального фильма в Италии тесно и неразрывно связано с именем Роберто Оменья, который посвятил себя документализму со страстью пионера, достигнув поразительных результатов в его различных жанрах: от хроникальных («Разлив реки По» — 1905, «Землетрясение в Мессине» — 1908) до приключенческих («Охота на леопарда» — первый фильм об Африке) и научно-популярных («Жизнь бабочек» — 1911, «Дар жизни» — о жизни растений, «Жизнь муравьев», «Паук», «Улитка» и др.). На протяжении его длинной карьеры документалиста, сначала на службе у «Амброзио-фильм» в Турине, а затем в «Иституто Люче», Роберто Оменья отличался смелостью экспериментирования, а также тем, что его продуманные и выношенные технические достижения вызывали внимание зрителей и критики не только в пределах Италии, сделав этого человека достойным звания маэстро. Если, с одной стороны, его деятельность дает точное представление о размахе интересов итальянского документализма, то, с другой, она позволяет проследить шаг за шагом за возникновением соответствующих центров, выпускавших документальные картины, начиная от «Амброзио-фильма» (первой производственной фирмы, взявшей на себя также, в порядке частной инициативы, выпуск и документальных картин) и «Иституто Люче», ставшего позднее государственным предприятием, к которому примыкает документальное производство «Чинес». Лишь много позднее, в 1939 году, когда время уже подтвердило богатый и столь значительный опыт «Чинес», возникла новая фирма по выпуску документальной продукции — ИНКОМ, которая ныне наряду с «Астра», «Документо» и «Люкс», а также более чем шестьюдесятью частными предприятиями посвятила себя этому специфическому делу.

«Иституто Люче» — учреждение, ставшее, как было сказано, государственным, в течение многих лет служило политической пропаганде фашизма, проводившейся через посредство еженедельных киножурналов, включение которых в программу было обязательным; в те годы оно значительно расширило выпуск документальных картин, подчинив его целям чисто пропагандистского характера. В сороковые годы «Иституто Люче», казалось, должен был добиться выпуска произведений, достойных внимания. Однако же значительными произведениями того времени оказались кинофильмы, выпускавшиеся «Чинес».

Приведем в этой связи отрывок из исследования о документальном кино в Италии, принадлежащего Эрмано Контини, в настоящее время критика «Мессаджеро ди Рома» по вопросам кино и театра *. Контини писал: «На этот путь (показа национальных костюмов и произведений искусства) стала группа киноработников, объединившихся вокруг возрожденной «Чинес» и возглавлявшихся Эмилио Чекки; она основала независимое производство документальных картин. Блазетти проявил свой вкус к театральной живописи в своем мистическом фильме «Ассизы»; Барбаро отразил влияние Пудовкина и русского кино в фильме «В доках Адриатики»; Вергано испытывал свои режиссерские способности в «Императорских форумах»; Кокко, подделываясь под английскую школу, исследовал жизнь больших рынков в «Чреве большого города»; Перилли пробовал свои данные театрального постановщика в «Дзара»; Поджоли прославился как монтажер и режиссер фильмами «Родной край», «Ясли» и «Сицилианские впечатления»; Франчиши утвердился как тонкий пейзажист своим фильмом «Снег на Аппенинах», а Серандреи проявил владение кинематографическим ритмом в фильме «Колокола Италии». Короче говоря, такова была продукция новой «Чинес», столь определенная и столь отличная от предшествующих шатаний между обломками больших кризисов итальянского кино 1925 года и документальной продукцией, значительной по количеству (46 видовых фильмов в 1913 году), но невысокой по качеству, — период, довольно продуктивный, полностью отвечавший тому, что составило его особую функцию в Италии — создание новых художественных картин».

Читатель уже, конечно, отметил среди выше упоминавшихся имен режиссеров-документалистов имена Вергано, Франчиши, Поджоли, ставших впоследствии режиссерами художественных кинофильмов, имя Умберто Барбаро, также режиссера и замечательного специалиста, как и имя Алессандро Блазетти.

Ф. М. Поджоли, преждевременно скончавшийся, и его «Ревность», Алессандро Блазетти с его фильмом «Четыре шага в облаках» по справедливости считаются предвестниками итальянской неореалистической школы. На наш взгляд, не случаен и тот факт, что первый идет от документального фильма, а второй к нему неоднократно обращается — это достаточно убедительное свидетельство его подчеркнутого тяготения к реальной жизни.

* Отрывок взят из книги, посвященной итальянскому неореализму и выпущенной дирекцией кинофестиваля в Венеции.

Возобновление выпуска итальянских документальных картин к 1940 году отмечено удачей Джакомо П. Беллини (текст читает Эмилио Чекки), который, с одной стороны, примыкает к лучшим традициям итальянской документалистики, к ее реалистическим истокам, а с другой, является отнюдь не второстепенным свидетельством брожения, которое характеризовало те годы и сказывалось на итальянских кинофильмах, как правило, живо и своеобразно связанных с повседневной жизнью и страстно поддерживавшихся наиболее передовыми критиками и теоретиками, объединившимися вокруг журнала «Чинема». Его документальный фильм «Слезы девушек» — это полная драматизма картина религиозной процессии в одном из районов южной Италии. В эти же годы наряду с военной хроникой, которой, как пишет Контини, предстояло вскоре сойти с экрана по приказу самого Муссолини, «озабоченного ходом военных операций и особенно моральным состоянием в стране», итальянские документальные фильмы охватывали широкий круг самых разнообразных тем.

Полного расцвета документальное кино в Италии достигло лишь после войны. Не станем докучать читателю, но нам кажется необходимым повторить сейчас, когда мы подходим к самому недавнему и интересному периоду истории итальянского документализма, что после закона о кино 1949 года баснословному количественному росту (с 21 фильма в 1938 году до 506 фильмов в 1950, согласно данным, снова почерпнутым из уже цитированного исследования Эрмано Контини) не соответствует рост качества, но это не означает, что с 1949 года уровень итальянского документального кино снижался. Наоборот. Многие документальные картины, не слишком интересные или просто посредственные, справедливо и заслуженно подчеркнули достоинство других, которых немного, если учитывать большой объем продукции, то есть в относительном смысле, а не абсолютно.

И вот одно предварительное замечание. Неореализм — это известно — утвердился в Италии как тенденция и как школа после войны. Официальная дата его рождения совпадает с годом выпуска фильма «Рим — открытый город» (1945) Роберто Росселлини. Об истоках этой школы много спорили, и не только в Италии, обсуждая ее проблемы и говоря о ее более дальних и непосредственных предшественниках. Но как бы ни были различны, а порою противоречивы точки зрения, они совпадают в определении признаков неореализма: попытка открыть реальную жизнь, будь то жизнь объективная, видимая или же более глубокая и интимная, но обязательно реальная жизнь чувств. Следует сказать по этому поводу еще и то, что большая часть режиссеров неореалистического направления вышла из документального кино, так или иначе отдала ему часть своих интересов. Мы уже сталкивались с некоторыми такими случаями (Эммер и Блазетти).

Другим случаем, на котором мы должны остановиться, является Роберто Росселлини. Он не только начал свою деятельность в кино в качестве документалиста фильмами «Прелюдия к полуденному отдыху фавна» (1937), подсказанным музыкой Дебюсси, «Ручей Рипасоттиле» (1940) и «Подводная фантазия» (1936), но даже и его первая художественная картина («Белый корабль», 1941) — это, в конце концов, документальный фильм. И, хотя он развивается на основе сюжета, документалистская установка в нем ясна даже для тех, кто не знает, что он родился по заказу кинематографического центра министерства морского флота.

От документального кино идет Джузеппе Де Сантис («Дни славы» — о движении Сопротивления и партизанской войне). С документального фильма «Наша война» — об операциях итальянского Сопротивления — возобновил свою прерванную войной деятельность и Альберто Латтуада. Фильм сделан совместно с Антонио Пьетранжели, позднее ставшим режиссером художественных фильмов неореалистического направления. К этим же годам относится первая работа двух режиссеров, ныне утвердившихся в сфере художественного фильма — Луиджи Коменчини и Дино Ризи. Первый сделал документальный фильм «Дети на улицах» — о драме беспризорников («шуша»), той самой, которая потом подсказала Де Сика его наиболее известный фильм, так и называющийся «Шуша». Второй вместе с Барбони и Кортили вернулся к тонкой обрисовке жизни Милана с доселе еще не показанной драматической стороны.

На этом не заканчивается перечень постановщиков художественных кинофильмов, шедших от документализма. Следует вспомнить и других, прежде всего Микельанджело Антониони. Его первому настоящему кинофильму («Повесть об одной любви», 1950) предшествовал ряд значительных по своим качествам документальных картин. Это фильм «Люди реки По», показавший, как это не было сделано ни до, ни после, жизнь простых людей в бассейне самой большой реки Италии; «Чистота города» — великолепный по выразительности фильм о римских подметальщиках, исследование, ставящее социальную цель и достигающее цели; «Суеверие» — о колдовстве, поверьях и предрассудках невежественных людей, может быть самый слабый из всей серии, но ценный с формальной стороны; «Любовная затея» — фильм об изданиях «в картинках», сделанный умно, со вкусом; «Парк чудовищ» — о фантастических животных, украшающих парк

города Орсини в Бомарцио и, наконец, «Как создается ткань» — о промышленных процессах производства текстильного волокна.

Следует также упомянуть Карло Лидзани (режиссера фильма «Повесть о бедных влюбленных»), на чьем счету не один документальный фильм, и среди них — «Что случилось в полдень» и «Модена, город Эмилио Росса».

Глауко Пеллегрини тоже начал работу в кино в качестве документалиста. Из его фильмов нужно помнить «Аркуа — Петрарка» — о городке, где покоятся останки великого итальянского поэта XIV столетия; «Часовня Скровени», посвященная знаменитой живописи Джотто, украшающей Падуанскую часовню; «Керамика», название которой говорит за себя,— здесь была впервые в итальянской кинематографии применена цветная пленка и, последнее, «Сьена, город Палио» — о древнем фонтане в красивом тосканском городке, который ежегодно реставрируется. Венецианец Пеллегрини отточил восприимчивость и мастерство документалиста в своем первом художественном фильме «Тень над Большим Каналом».

Мы просим извинить нас за пропуски, которые мы делали и, быть может, сделаем в дальнейшем, но нам представляется, что перечень режиссеров, вышедших из документального кино, может быть без ущерба закрыт (мы его откроем лишь для Лучано Эммера) на самом молодом из них — Франческо Маселли, которому мы обязаны несколькими в высшей степени ценными документальными картинами, среди которых: «Баньяйа, итальянский край» — о жизни небольшой провинции, «Окна» — о различных сторонах городской жизни, «Опасная зона» — ценная картина о влиянии литературы «в картинках» на формирование психики ребенка, а также «Зонтичные мастера», «Морской Палио», «Продавщицы цветов», «Пристань в Позитано» и последний — «Малый спорт» — о гимнастических состязаниях в провинции на импровизированных спортплощадках, где молодые люди из народа добиваются спортивной славы.

На счету Лучано Эммера помимо необыкновенного фильма «Потерянный рай» около двадцати документальных картин на различные темы, но одинаково значительных по режиссерскому замыслу, формальным поискам, а главное, по постоянно ощущаемому стремлению режиссера проникать через картины реальной, воскрешенной средствами искусства жизни в человеческие чувства. Мы уже говорили об оригинальной установке его первого и самого известного документального фильма. Эммер следовал ей также в «Рассказах об одной фреске» — о разрисовке Джотто часовни в Падуе, позднее заинтересовавшей также Пеллегрини; «Хвалебная песнь творениям», посвященная фрескам Джотто о Франциске Ассизском, «Воины» — о средневековой битве по картинам Паоло Уггелло, Симоне Мартини и Пьетро делля Франческа; «Легенда о святой Урсуле» (по картине Карпаччо), «Чудесные братья» — о мученичестве святых Космы и Дамиано по картине Беато Анжелико и «Ужасы войны» — по хорошо известным рисункам знаменитого испанского художника Гойя. Но интересы Эммера были значительно шире привычных тем документального кино. Эммер не прошел мимо документальных фильмов на вольную тему, которая приобрела у него ощутимую социальную окраску. Темы костюма, например, в превосходном фильме «Почтовые открытки» — о любовной переписке или в веселом фильме «Песнь одной эпохи» — о песнях «Конца века». Ему принадлежит и документальный видовой фильм «Острова Лагуны», в котором нашли проникновенное отражение острова венецианской лагуны, а также фильмы по искусству, такие, как «Жизнь Дамаско», «Колонна Траяна», «Пьетро делля Франческа».

Деятельность Эммера как документалиста, подобно деятельности Алессандро Блазетти, позволяет составить себе довольно точное представление о многогранности документального кино в Италии, основные жанры которого находили свое отражение в творчестве и того и другого. Например, Блазетти после старого «Ассизы» поставил фильм «Миланский собор» и другие, а также научно-популярный «Те, кто страдает ради вас» — о лабораторных опытах; приключенческий фильм «Охота на лисицу» и фильм на вольную тему «Ипподромы на заре» — о неизвестных сторонах жизни ипподромов. Таким образом, он касался большей части излюбленных тем итальянского документализма.

Франческо Пазинетти, скоропостижно скончавшийся еще в молодости, считался и считается одним из лучших итальянских документалистов, творчество которого представляет яркий пример разносторонних интересов итальянского документализма в его наиболее ценном проявлении. Вот названия его главных документальных картин: «По следам леопарда» (его первый фильм) — воспоминание о дорогих для итальянского поэта местах, «Голуби Венеции», «Праздничная Венеция», «Площадь святого Марка», «Дворец дожей», «Город на воде», которые вместе с «Гондолой» и «Малой Венецией» составляют серию документальных фильмов о Венеции в ее различных видах; «Современное искусство» и «Импрессионисты в Венеции» — два фильма по искусству; «Свет» — о строительстве большой плотины через реку, «Площадь Навоне» — о красивой и столь известной римской площади.

Какие документальные фильмы созданы в Италии с 1946 года по сегодняшний день? Установить это

нелегко и вряд ли принесло бы большую пользу (в одном каталоге «Документофильм» 1954 года их насчитывается 251). Однако будет правильно упомянуть фильмы, отличающиеся оригинальностью установки, формой и содержанием. Подобная задача также нелегка, если учесть ограниченные масштабы статьи. Мы беремся за нее, еще раз заранее извиняясь за неизбежные пропуски, и в целях удобства пользования исходим из жанра.

Начнем с документальных фильмов по искусству. Среди целого множества укажем: «Зоопарк из камня» Джакомо П. Беллини о скульптурах животных в ватиканских музеях; «Карпаччо» Умберто Барбаро и Роберто Лонги; «Гаттапоне из Губбио» Глауко Пеллегрини, «Произведения Сандро Боттичелли» Луиджи Кристиани; «Мастера карикатуры» Луиджи Полидоро, «Живописец горного пейзажа» Дино Ризи; «Микельанджело» Глауко Пеллегрини; «Мулен Руж», «Картины нового мира» и «Антонелло Мессинский» Джана Луиджи Ронди; «Фламинго и Италия» Убальдо Маньячи; «Пьемонтские пейзажисты» и «Художники Венеции» Пьетро Порталупи; «Леонардо и Пикассо» Лучано Эммера.

Среди картин видового жанра, представленного особенно богато, сделать выбор еще труднее. Вот некоторые названия, взятые выборочно: «Город на возвышенности» Джулио Квести и Коррадо Терци; «Осень на островах» Антонио Петруччи; «Утес Венеры» Джулиано Томона; «Прелестная Ломбардия» Гвидо Гверразио; «Праздник в Пално» Витторио Галло; «Албанские корабли в Калабрии» Джулио Петрони; «Сан Константино» Фьоренцо Серра.

Многочисленны и документальные фильмы на темы фольклора, что тоже затрудняет выбор. Ограничимся упоминанием «Улицы Неаполя» Дино Ризи; фильма Вараньоло о венецианских мальчишках; «Герои Пиранделло» и «Рыбаки лагуны» Антонио Петруччи.

Музыка и музыканты также вдохновляли итальянских документалистов, что довольно понятно, и поэтому существует много документальных фильмов на тему о музыке. Однако это жанр, в котором редко встретишь хороший фильм. Можно упомянуть: «Песни между двумя войнами» Марки; «Концерт Сезона Вивальди» Фомоло Маргеллини; «Аве Мария» Фернандо Черкио; «Голос Паганини» Франческо Де Робертиса.

Большой размах приобрело производство научных фильмов — жанр, мастером которого в Италии явился, как уже говорилось, Роберто Оменья. Наиболее ценными и значительными были среди прочих «Лик луны» Пуччи; «Завтра уже поздно» (профилактика рака) Скопиника; «Паук-крестовик», «Жизнь и превращения личинки» Ангилотто и солидная серия чисто медицинских картин.

Близкими к этому роду научных картин являются те, которые мы выделим из других родственных жанров и назовем научно-популярными, понимая под этим термином картины, помогающие обучению и научным исследованиям и выделяющиеся блестящей и оригинальной формой повествования. Начало подобным фильмам положил «Урок геометрии» Вирджилио Сабеля, который два года спустя сделал по тому же принципу фильм «Тысячная доля миллиметра».

Заслуженный успех, выпавший на долю обоих фильмов, и широкий отклик, который они нашли, толкнули не одного документалиста на тот же путь со столь же удовлетворительными результатами. Среди других был Родольфо Сонего, ныне режиссер и сценарист художественных фильмов, создавший фильм «Урок анатомии».

Одна из основных фирм по производству документальных фильмов создала целую серию картин под названием «Наука и поэзия», осуществление которой было поручено Леонардо Синисгалли — сценаристу двух первых работ Сабеля. В эту серию вошли: «Вечное беспокойство», «Зеркала», «Волшебство электричества», «Оборотная сторона мира», «Время», «Мера», «330 в секунду» — все они принадлежат Джулио Бриани.

И все же в хроникальном жанре, в репортажах о проблемах и различных сторонах итальянской жизни наша документалистика достигла и продолжает достигать самых ценных результатов. Мы уже не раз имели случай упоминать о наиболее значительных и запоминающихся из них. Сюда необходимо присоединить другие названия: «Рабочие серных копей» Уго Саитта — о тяжелом труде сицилианских шахтеров; «Ночной Рим» Витторио Сала — фильм этот хотя и крайне формалистичен, но жив и естествен в описании разных сторон ночной жизни Рима; «Солдаты в городе» Валерио Цурлини; «Взгляд на юг» Джулио Петрони — об одном из небогатых районов Италии; «Христос остановился в Эболи» Микеле Гандина — о народном образовании в Южной Италии; «Когда восходят Плеяды» Витторио Карпиньяно — о ловле тунца в Сицилии, тема, повторенная впоследствии Витторио Сала в фильме «Время ловли тунца».

Многие документальные фильмы, на которых мы задерживали свое внимание до сих пор, нашли одобрение у итальянского, а также и у иностранного зрителя. Несомненно, что у него выработалась большая восприимчивость по отношению к документальному фильму, так что в известный момент создались предпосылки для проведения более широкого опыта, который вполне удался. Были созданы полнометражные документальные фильмы, представляющие зрелище уже сами по себе.

Одной из первых попыток подобного рода был «Шестой континент» режиссера Фолько Квиличи (намеревающегося в настоящее время создать еще один полнометражный документальный фильм «Последний рай»), собравшего обильный материал об экспедиции итальянцев в Красном море, в которую входили Энце и Раймондо Букер — чемпионы мира по нырянию без скафандра. Участие обоих спортсменов делает легко объяснимым тот особый интерес, какой мог вызвать подобный документальный фильм сценами подводной жизни, заснятыми умно и умело. Фильм Квиличи имел огромный успех, как до этого «Зеленая магия» Джана Гаспаре Наполитано, на аплодисменты которому публика не скупилась.

В духе «Зеленой магии» и «Шестого континента», но не лишенный своеобразия, родился «Потерянный континент» — документальный фильм Гаспаре Наполитано, который широко демонстрировался во всем мире, включая СССР (он был в числе фильмов, отобранных для «Недели итальянского кино», состоявшейся в октябре 1956 г. в Москве и Ленинграде). «Потерянный континент» — тоже результат экспедиции целой группы, составившейся во главе Леонардо Бонци из Марио Кравери, Энрико Грас, Франческо Лавиньино, Джорджио Мозера и других. Экспедиция провела много времени на острове Борнео среди народностей маут и даяков, знаменитых охотников за черепами, и привезла богатые материалы, которые после соответствующего отбора и монтажа с учетом возможности наибольшего воздействия на публику, послужили для создания зрелища огромной впечатляющей силы.

Двое из создателей «Потерянного континента», а именно Марио Кравери и Энрико Грас, впоследствии сняли фильм «Империя солнца» — о Перу. Как и в предыдущей работе, они прибегли к повествовательной форме, и мы можем найти здесь те же плюсы и те же минусы этой манеры. В «Империи солнца» усилия тоже направлены в первую очередь на создание захватывающего зрелища, и фильм в целом стоит на высоком техническом и художественном уровне. Именно в эти дни стало известно, что Марио Кравери и Энрико Грас (из которых последний работал над многими документальными фильмами в тесном содружестве с Эммером) закончили сбор фактов, происшествий, заметок для использования их при постановке полнометражного документального фильма об Италии.

Мы старались дать обзор итальянского документального кино, не столь исчерпывающий, сколь общий, с точки зрения условий, в которых оно развивается, отношения со стороны зрителя, его тем и создателей. Мы также старались сообщить некоторые данные о взаимном влиянии документального и художественного кино. Читателю судить, в какой степени эта заметка соответствует нашим намерениям. Нам остается лишь надеяться, что мы, хотя бы частично, достигли своей цели.

КИТАЙ

Гао Хань (*начальник отдела Центральной студии документальных фильмов в Пекине*)

НАШИ ПЕРСПЕКТИВЫ

Хроникально-документальные кинокартины нового Китая начали появляться в Яньани — революционной базе Китая — в 1938 году. Новую жизнь в хроникально-документальное кино вдохнула знаменитая киногруппа при Главном политуправлении 8-й армии. По китайской традиции 1957 год должен знаменовать собой переход хроникально-документального кино к периоду отрочества.

Совсем недавно пришло письмо от одного кинозрителя, в котором было написано: «За эти годы наша хроникально-документальная кинематография получила огромное развитие. Будучи правдивой, живой и убедительной по своему характеру, она имела большое воспитательное значение не только для широких масс нашей страны, но и играла громадную роль в том смысле, что помогала народам различных государств всего мира узнать о жизни нашего народа и о строительстве в нашей стране».

В этой оценке нет преувеличения, ибо хроникально-документальное кино нового Китая имеет действительно славную историю своего существования. Оно выросло в борьбе китайского народа против империализма и реакционного господства гоминдановских сил. Оно в основном запечатлело все те громадные изменения, которые произошли в революционном движении начиная с 1938 года. Киноленты о жизни армии и народа в тылу врага в

период создания пограничных районов и ведения антияпонской войны, кадры, рассказывающие о многообразной деятельности руководителей Центрального Комитета Коммунистической партии Китая в северном Шэньси, и кинополотна, увековечившие великий масштаб и бессмертные исторические картины народно-освободительной войны, стали теперь ценнейшими сокровищницами среди исторических материалов.

С созданием Китайской Народной Республики в Пекине родилась штаб-квартира нашего хроникально-документального кино — Центральная киностудия хроникально-документальных фильмов. С этого и началось бурное развитие документальной кинематографии. Многие режиссеры и операторы работают на окраинах нашей родины, а также в тех местах, где вырастают новые промышленные города. Они находятся во множестве деревень, рассыпанных по всей стране, в горных районах и даже там, где не ступала нога человека и куда залетают только орлы. Они восходили по снеговым кручам, и следы их видны на вершине Музтаг-ата на Памире — на границе между Советским Союзом и Китаем, — которую называют «отцом ледников»... Они бывали также и на корейском фронте, где велись упорные бои, и в зале конференции в Женеве, где велось упорное сражение во имя мира, и на Бандунгской конференции, всколыхнувшей на борьбу против колониализма страны Азии и Африки, и во многих других странах, питающих чувства дружбы к нашему народу.

С 1947 года и до настоящего времени — за 10 лет — у нас выпущено всего более 640 киножурналов и свыше 420 полнометражных и короткометражных документальных фильмов. Кроме таких киножурналов, как «Новости» появились «Спортивные новости», «Пионерия», «Китай сегодня». В киножурнал «Новости» включаются материалы о событиях внутри страны и за ее пределами. Чтобы получить зарубежные материалы, мы обмениваемся кинофильмами с 15—16 странами. Киножурнал «Китай сегодня» выходит на двух языках и имеет широкое распространение за границей, особенно в районах юго-восточной Азии.

Тематика документальных фильмов разнообразна. Содержание жизни народа становится все богаче, день ото дня все разностороннее и полнее становится наша жизнь. Это, конечно, требует от нас, работников киноискусства, создавать для народа больше фильмов, делать эти фильмы красочней, находить все большее разнообразие форм. Это возлагает на нас и другую задачу: мы должны как можно быстрее переводить нашу продукцию на языки национальных меньшинств. Поэтому объем работы в этой области в 1956 году, например, увеличился по сравнению с 1955 годом примерно в три раза.

Поскольку наше документальное кино придерживается принципа правдиво отображать действительность, служить делу социалистического строительства и делу прочного мира во всем мире и в то же время акцентирует внимание на своевременности, оперативности отражения событий, мы всеми силами стремимся к тому, чтобы отображать правду и сообщать обо всем вовремя. В результате наша хроника завоевала любовь широких кругов массового зрителя внутри страны и за ее пределами.

Когда рабочие столичного Шицзиншаньского металлургического завода видят в документальном фильме великие дела по строительству Аньшаньского металлургического комбината, многие из них говорят, что эти кадры трогают их до слез, что они чувствуют, как у них прибавляются новые силы.

После того как крестьяне — члены кооператива волости Фаньтуаньсян, уезда Синьчэн, провинции Гуанси — посмотрели документальный фильм «Дорога к счастью», рассказывающий о кооперативе, руководимом Гэн Чан-со, они немедленно потребовали у бригадиров производственных бригад использования передового опыта Гэн Чан-со и обеспечили сбор кукурузы с каждого му (1 му = $^1/_{16}$ *га*) в количестве 700 цзиней (1 цзинь = $^1/_2$ *кг*).

В провинции Чжэнцзян, в уезде Хуанянь, крестьянам демонстрировался новый киножурнал, в котором разъяснялся успешный опыт применения трактора на заливных полях. После этого среди крестьян в еще большей степени окрепла уверенность в возможности механизации обработки заливных полей на юге нашей страны, уверенность в преимуществах коллективного труда.

Документальный фильм «Строительное пустозвонство» бичевал ошибочные явления и излишнюю трату средств при ведении строительства. Он встретил повсюду горячий отклик зрителей.

Когда тибетские зрители увидели своими глазами в кинофильме «Поездка далай-ламы и панчен-ламы по Китаю», как председатель Мао Цзэ-дун и руководители правительства обсуждают совместно с представителями национальностей нашей страны государственные дела, радости их не было границ. Чтобы закрепить в памяти запечатленный объективом киноаппарата дух равенства сотрудничества и тесного сплочения национальностей нашей страны, они просили прокручивать фильм по два и по три раза. Даже никогда не спускавшиеся с гор монахини, нарушив традицию, спешили посмотреть кинокартину.

Распространяемый за границей журнал «Китай сегодня» со времени своего рождения пользуется большой любовью кинозрителей в Юго-Восточной

Азии, и особенно среди китайцев, проживающих в Гонконге и Макао. Особенным спросом пользуются там эти фильмы в школах и профсоюзах. Каждый раз, когда они видят свою родину, делающую в один день путь в тысячу ли, в зале вспыхивает волна горячих аплодисментов. Киножурнал «Китай сегодня», выпускаемый на китайском языке, производится исключительно для того, чтобы удовлетворить потребности китайцев, проживающих за границей.

Хроникально-документальные фильмы Китая постоянно добиваются славных успехов на международных кинофестивалях. На V, VI и VII Международных кинофестивалях в Чехословакии высокие премии получили китайские документальные фильмы: «Миллионы героев идут на юг от Янцзы», «Красные знамена колышет западный ветер», «Победные песни на Юго-Западе», «По дороге жизни», «Великое единство народов Китая», «Борьба против американской агрессии и помощь Корее» (1-я часть), «Вьетнам в борьбе». Созданные совместно китайскими и советскими киноработниками фильмы «Победа китайского народа» и «Освобожденный Китай» получили наивысшую премию. В конце 1956 года на кинофестивале в Германской Демократической Республике в Лейпциге получил премию цветной видовой кинофильм «Ихэюань» («Летний дворец»). Многие работники хроникально-документального кино Китая получили государственные премии, медали лауреатов и ордена в Советском Союзе, Корейской Народно-Демократической Республике, Демократической Республике Вьетнам.

Вся эта слава и все эти заслуги добыты напряженным трудом, а порой даже ценою жизни. В военные годы наши кинооператоры, выполняя свой долг правдиво отражать действительность, часто шли в атаку на вражеские позиции вместе с рядовыми бойцами. Десятки фронтовых кинооператоров получили ранения, много киноаппаратов было пробито пулями. В боях под Мукденом в провинции Ляонин погибли товарищи Ван Цзин-ань, Ян Инь-и, Чжан Шао-хэ; на западном фронте в Корее погиб товарищ Ян Сюй-чжун. Самой трагической была судьба товарища Хао Фын-гэ, который был злодейски убит американо-чанкайшистскими диверсантами вместе с другими журналистами во время перелета в Индонезию на открытие конференции, созываемой во имя дружбы и мира.

Мы очень любим наше дело, поэтому не можем спокойно смотреть на недостатки. В целях неустанного совершенствования мы никогда не давали себе послаблений. Слабая выразительность кинокартин и недостаточно высокий технический их уровень — это главные причины того, что кино у нас в настоящее время еще далеко не может удовлетворить потребности широкого круга зрителей как внутри страны, так и за границей.

До настоящего времени мы не можем подчас отойти от схематизма и официальщины. Ощущается однообразие жанров и недостаток творческой индивидуальности, без которых невозможно удовлетворить растущую изо дня в день тягу зрителя к прекрасному, невозможно отразить реальную жизнь, которая многообразна и играет всеми цветами радуги, как прекрасный цветочный сад под лучами весеннего мартовского солнца. Однообразие не может не привести к тому, что мы чувствуем себя связанными по рукам и ногам.

Чтобы не обмануть надежд партии и народа, мы должны упорно преодолевать все вышеуказанные недостатки. И мы верим в свои силы. Мы опираемся на богатый опыт стран мира, и особенно на передовой опыт великого Советского Союза, с которым уже не один раз сотрудничали в совместном производстве фильмов. Кроме того, мы учимся у других братских стран, изучаем передовой опыт прогрессивного кино других государств. Мы верим, что эта учеба не ослабит, а только усилит нас. Мы горячо приветствовали приезд в нашу страну друга нашего народа всемирно известного деятеля хроникально-документального кино Йориса Ивенса. Его произведения в течение длительного периода оказывают благотворное влияние на нас. Мы считаем, что его приезд оставит в наших сердцах глубокий след, даст много полезного для нас и для нашего дела.

Когда мы вступали в 1957 год, мы несли с собой радость и славу досрочного — на один год — выполнения планов нашей первой пятилетки. В нынешнем году мы, так же как и в прошлом, должны будем выпускать четыре киножурнала, а именно — «Новости», «Спортивные новости», «Пионерия» и «Китай сегодня» — на двух языках. Кроме того, будет выпущено много документальных фильмов. Наряду с этим мы должны будем выпустить на экраны такое количество дублированных фильмов, чтобы удовлетворить запросы массового зрителя национальных меньшинств, а также выпустить ряд хроникально-документальных фильмов, рассказывающих китайскому народу о жизни за рубежом.

Мы должны напрячь все свои силы, чтобы повысить реальную мощь кино. Мы верим: надо только лучше учиться и правильно следовать в своей работе курсу: «Пусть расцветают сто цветов», выдвинутому партией, и мы, безусловно, сможем добиться еще более плодотворных успехов, чем это имело место в прошлом году.

Ким Вон Бон (*начальник Департамента кинематографии Министерства культуры и пропаганды КНДР*)

ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ МЕЧТЫ НАРОДА

Желание создать свое подлинно национальное киноискусство было горячей мечтой корейского народа в прошлом. Однако в условиях жестокого колониального гнета японского империализма нельзя было говорить о каком-то настоящем развитии киноискусства в Корее.

Мечта корейского народа была осуществлена только после освобождения Кореи Советской Армией в августе 1945 года. И развитие кинематографии в Корее началось тогда с документального кино. Оно прошло трудный одиннадцатилетний путь своего исторического развития.

За этот период было создано 96 документальных кинофильмов, которые живо рассказывают о героической борьбе корейского народа, о различных исторических событиях, имевших большое значение в его жизни. Корейское документальное кино — активный пропагандист политики Трудовой партии Кореи. Оно всегда верно служило делу революции — и в период борьбы народа за создание под руководством Трудовой партии революционной демократической базы в северной половине страны и в годы Отечественной войны корейского народа. Оно верно служит делу революции в послевоенной борьбе корейского народа за социалистическое строительство и мирное объединение родины.

По-другому дело обстоит в Южной Корее, где на экранах господствуют современные американские фильмы, служащие целям колонизаторской политики американских империалистов. В то время как южнокорейская кинематография находится в крайне тяжелом положении, у нас в северной половине республики есть все основания с гордостью говорить об успехах документального кино.

Работники кино, вдохновленные политикой Трудовой партии Кореи в области строительства национальной культуры, сразу же после освобождения создали первый документальный фильм — «Наше строительство», с большим удовлетворением воспринятый корейским народом. После этого был выпущен документальный фильм «Демократические выборы», в котором рассказывается о творческой активности населения Северной Кореи, выступившего за установление народной власти. Несмотря на то, что, с точки зрения технического исполнения, эти фильмы еще очень далеки от совершенства, тем не менее они представляют собой знаменательный факт в истории корейского кино — как пример того, что корейский народ получил возможность создавать свое киноискусство.

В феврале 1947 года была создана Государственная киностудия. Развитие документального кино в Корее пошло более быстрыми темпами, и качество его повысилось благодаря изучению богатого опыта советской кинематографии. В этих условиях был сделан первый звуковой документальный фильм «Народный комитет», в котором рассказывается о создании народной власти. Фильм способствовал подъему политической активности освобожденного народа.

Вслед за этим фильмом на экраны страны было выпущено 27 документальных фильмов, в число которых входят фильмы «Первое мая», «Наши достижения», «Народная армия», «Совместное заседание представителей Северной и Южной Кореи», «38-я параллель», «Вечная дружба», «Демократическое строительство», «Песня дружбы» и другие. Они рассказывают о трудовых достижениях трудящихся Северной Кореи, поднявшихся на восстановление и строительство народного хозяйства, рассказывают о больших переменах в жизни народа, об укреплении народной власти и внутриполитических событиях. Эти фильмы являются документальной повестью о борьбе освобожденного корейского народа за новую жизнь.

В период борьбы за создание и укрепление демократической базы в Северной Корее документальные фильмы имели большое идейно-воспитательное значение, мобилизуя трудящихся на новые трудовые подвиги. Постепенно повышалось и качество фильмов, они становились более зрелыми по форме и содержанию. Фильм «Совместное заседание представителей Северной и Южной Кореи» свидетельствует о художественном росте корейского документального кино. Кинокартина «Песня дружбы», демонстрировавшаяся на пятом Международном кинофестивале, была удостоена премии за документальный фильм.

25 июня 1950 года лисынмановская клика предателей, категорически отвергнув все предложения правительства КНДР, направленные на достижение мирного объединения страны, развязала войну.

Весь корейский народ вступил в годину тяжелых, напряженных военных испытаний. Работники документального кино, откликнувшись на историческое обращение маршала Ким Ир Сена по радио ко всему корейскому народу, отдавали все свои силы для достижения победы в войне. Вооруженные кинокамерами, многочисленные кинооператоры находились вместе с подразделениями на передовых линиях восточного, центрального и западного фронтов. Кинооператоры принимали участие в знаменитых операциях по форсированию рек Нактонгана и Кымгана, в течение трех трудных лет вместе с воинами делили тяготы фронтовой жизни.

Условия работы кинематографистов в тылу почти ничем не отличались от фронтовых. Американские империалисты подвергали жестоким бомбардировкам мирное население, сбрасывали на мирные села и города многочисленные напалмовые и бактериологические бомбы. В октябре 1950 года вражескими бомбами были разрушены основные сооружения киностудии, созданной потом и кровью корейского народа. Однако киноработники не прекратили своей деятельности. В этих трудных условиях они не утратили своего высокого боевого духа и, пользуясь временными сооружениями, обеспечили выпуск фильмов. В годы войны было создано 9 документальных фильмов, в том числе — «За мирное объединение родины», «Справедливая война», «Обращение ко всему миру», «Хозяева земли», «Бактериологическая война» и другие. Рассказывая о патриотизме и мужественной борьбе корейского народа, документальное кино военного времени явилось могучим мобилизующим фактором.

Документальный фильм «Борющиеся железнодорожники» рассказывает о том, как работники железнодорожного транспорта Кореи под бомбежками и обстрелами доставляли необходимые фронту грузы, обеспечивали постоянную связь тыла с фронтом. Этот фильм поднимал боевой дух корейского народа, еще больше укреплял его твердую веру в победу.

В период временного стратегического отступления частей корейской Народной армии американо-лисынмановские захватчики совершали на территории северной половины республики массовые убийства корейского населения. Документальный фильм «Синченское событие» рассказывает об уничтожении американскими захватчиками населения в уезде Синчен провинции Хванхэ, временно занятом врагом.

Основной темой документальных фильмов периода отечественной освободительной войны является напряженная и трудная борьба корейского народа против американских захватчиков за свою славную родину. Они до конца разоблачают все преступления, совершенные захватчиками, показывают подлинное лицо американского империализма.

Одна из особенностей документального кино периода отечественной освободительной войны заключается в том, что оно верно выполняло свою почетную задачу, задачу боевого идейного бойца Трудовой партии Кореи, что в условиях этой борьбы оно еще больше выросло в художественном отношении. Фильм «Справедливая война» относится к числу лучших документальных фильмов. На шестом Международном кинофестивале он был удостоен премии «За документальный фильм». Премиями были удостоены также созданные в этот период киножурнал «За объединение родины» и четыре документальных кинофильма под общим названием «Военные новости». На седьмом Международном кинофестивале премии был также удостоен документальный фильм «Борющиеся железнодорожники».

Все эти крупные успехи и опыт работников корейского документального кино, приобретших зрелость и мастерство в годы войны, явились важным фактором в последующем развитии документального кино и росте его качества. Творческие успехи документального кино объясняются также и тем, что работники кино получали разностороннюю помощь со стороны правительства и Трудовой партии Кореи, советского и китайского народов.

Трудовая партия Кореи и правительство КНДР, высоко оценивая роль, которую документальное кино сыграло в период отечественной освободительной войны, наградило 96 работников кино орденами и медалями. Работники корейского документального кино, вдохновленные этой высокой наградой, вступили в послевоенный период восстановления и строительства народного хозяйства, полные решимости достигнуть еще больших творческих успехов.

Основная задача, вставшая перед работниками корейского кино, заключалась в том, чтобы в короткий срок восстановить и расширить техническую базу кинематографии, увеличить выпуск и повысить качество фильмов в целях полного удовлетворения растущих культурных и эстетических запросов населения. Трудность этой задачи прежде всего состоит в том, что документальное кино столкнулось с разнообразными темами действительной жизни. Это тема творческой борьбы рабочего класса Кореи, поднявшегося на восстановление и строительство народного хозяйства страны, это тема итогов Отечественной войны, это темы, связанные с активной миролюбивой внешней политикой правительства КНДР в послевоенный период.

Несмотря на нехватку после войны киноматериалов и оборудования, а также на техническую неприспособленность помещений, работники кино достигли немалых успехов в борьбе за осуществление поставленной перед ними задачи. После войны усилиями работников кино было создано семь доку-

ментальных кинофильмов на тему о послевоенном строительстве, к числу которых относятся фильмы «Трехлетние перспективы», «День строительства», «Сталь» и другие Эти фильмы рассказывают о трудовых подвигах трудящихся масс. Фильм «Сталь» является одним из лучших произведений корейского документального кино. Он посвящен металлургам, которые, преодолев многочисленные трудности, дают первую плавку.

Работники кино создали также ряд фильмов, являющихся документальной летописью отечественной освободительной войны. К их числу относится фильм «Китайские народные добровольцы», который является для корейского народа дорогим документальным памятником высокого героизма, проявленного китайскими народными добровольцами на корейском фронте.

Создано свыше 20 документальных фильмов, темой которых является миролюбивая внешняя политика правительства КНДР. Эти фильмы сыграли большую роль в воспитании корейского народа в духе пролетарского интернационализма.

О нашей прекрасной родине, ее искусстве и памятниках культуры рассказывает цветной фильм «10-я годовщина освобождения». Этой же теме посвящен другой документальный кинофильм — «Алмазные горы».

Проблемы трудовой деятельности народа получают теперь новое решение. Упомянутый выше фильм «Сталь» может служить наиболее удачным примером творческого решения темы труда.

Успешно решаются также вопросы создания сценария для документальных фильмов послевоенного времени.

В 1956 году по сравнению с довоенным 1949 годом было выпущено документальных фильмов в 2,5 раза больше.

Правительство КНДР и Трудовая партия Кореи, высоко оценивая ту роль, которую сыграло документальное кино в государственном строительстве в послевоенный период, отметили ряд фильмов (в том числе фильм «Сталь») и их создателей наградами за достижения в области литературы и искусства.

В настоящее время корейское документальное кино, окруженное вниманием и заботой Трудовой партии Кореи и правительства, а также любовью корейского народа, идет по пути дальнейшего роста. Изучая и используя богатый опыт советской кинематографии, документалисты успешно выполняют задачи, поставленные перед кинематографией III съездом Трудовой партии Кореи. Нет сомнения в том, что работники корейского документального кино создадут много кинофильмов высокого идейного и художественного уровня.

ШВЕЙЦАРИЯ

Д-р Мауэрхофер (начальник секретариата Швейцарской кинопалаты)

БЕЗ ПОДДЕРЖКИ

Швейцария с пятимиллионным населением, говорящего на трех языках — немецком, французском и итальянском, почти не имеет своей художественной кинематографии, если не считать двух-трех фильмов, выпущенных в последние годы.

По-другому дело обстоит с производством документальных кинофильмов, под которыми мы понимаем фильмы, рассчитанные на 15—30 минут и которые показываются, как правило, дополнением к основной программе сеанса. Переведенные на другие языки, они часто экспортируются за границу.

Швейцарец любит объективность, поэтому в нашей стране документальные фильмы получили большое распространение. Старейшая кинофирма «Презенсфильм», основанная в 1924 году, снимала уже в первые годы своего существования такие занимательные культурфильмы, как «Абиссинский полет» (полет швейцарского пионера воздухоплавания Миттельхольцера в Африку), «Так живет Китай» (фильм о Китае, заснятый во время экспедиции 30 лет назад) и «Горе и счастье женщины» (популярный фильм о гинекологии).

Однако уже долгое время в Швейцарии не производятся документальные фильмы, так как сократились возможности их использования. В противоположность большинству стран, производство документальных фильмов в Швейцарии не пользуется поддержкой государства. В законе о кино, который в настоящее время обсуждается в парламенте, такая помощь предусматривается. Но пройдет еще

много времени, прежде чем такой проект претворится в жизнь. А пока часть наших документальных фильмов снимается и выпускается за счет энтузиастов и на их же собственный риск, а другая, бо́льшая часть — это заказные фильмы, делающиеся на средства государственных и частных промышленных организаций.

Такие государственные организации, как швейцарские железные дороги, почти каждый год заказывают один документальный фильм, например о туннелях Готтард и Симплон, о железнодорожной технике, о некоторых наиболее живописных маршрутах. Другие, такие, как ветеринарное, спирто-водочное управления, управление почты—телеграфа и телефона, также заказывают документальные кинофильмы, которые в настоящее время демонстрируются как в обычных кинотеатрах, так и для специальной аудитории. Некоторые кантоны также заказывают кинофильмы о природных богатствах страны, о ее архитектуре и народном творчестве. Самым значительным заказчиком в Швейцарии являются наиболее сильно развитые отрасли промышленности.

Большие частные фирмы часто заказывают фильмы о системе воспитания и подготовки учеников, о социальных достижениях, о новых изобретениях и т. д. Поскольку эти фильмы не имеют ничего общего с рекламными, они смотрятся кинозрителями с большим интересом.

Не думайте, что заказчик имеет какое-либо влияние на постановщика фильма, хотя бы в том, чтобы последний рекламировал его фирму. Швейцарец не признает никакой формы пропаганды и поэтому не станет смотреть такой фильм. Он быстро ориентируется в том, что ему показывают, и не поддается никакому влиянию. Поэтому мы снимаем такие документальные фильмы, которые рассказывают о каком-либо швейцарском кантоне, о промышленной группе или о национальной проблеме в общем и объективно. Заказчик высказывает постановщику только свои пожелания, однако оставляет ему полную свободу творчества.

Несколько в другом положении находится Швейцарская еженедельная хроника, выпускаемая в 180 метрах на трех государственных языках. Она получает государственную дотацию в размере $^3/_5$ ее бюджета. Однако главный редактор полностью независим от государственных органов и составляет киножурнал так, как он считает наиболее правильным.

Недостатком нашей кинопромышленности является то обстоятельство, что почти полностью прекратилось свободное производство фильмов по инициативе самого постановщика. Та государственная дотация, вопрос о которой сейчас обсуждается, несомненно, приведет к оживлению кинопроизводства.

ЯПОНИЯ

Иваса Удзитоси *(киносценарист и режиссер)*

БОРЬБА ЯПОНСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В настоящее время в Японии производится небольшое число документальных фильмов, но все же за последние два-три года отмечается их количественное увеличение и качественное улучшение.

Документальные фильмы отражают серьезные проблемы, стоящие сейчас перед японским народом. Такие фильмы, как «Записки одной матери», «Как жизнь хороша», «Кровавая хроника о Сунакава», а также картины о воспитании детей в японской школе — «Одноклассники», «Школьные художники», «Подростки с побережья Кудзюкурихама» и другие, вызывают широкий интерес всех слоев японского общества.

Полнометражный документальный фильм «Каракорум», созданный операторами, участвовавшими в научной экспедиции, организованной Киотоским государственным университетом, стоит на довольно высоком художественном уровне.

Документальный фильм «Подъем на гору Манасур», снятый альпинистским отрядом, поднимавшимся на эту гору, хотя и имеет некоторые недостатки, но заслуживает большого внимания. Сам по себе подъем на эту гору значителен тем, что он успешно выполнен не героем-одиночкой, а группой людей, тщательно разработавших планы и проведших серьезную научную подготовку.



„ПОДЪЕМ НА ГОРУ МАНАСУР"

Оба указанных фильма отразили два больших деяния, совершенных японцами, и вдохнули в японский народ смелость и уверенность в себе. Все это свидетельствует о заметных успехах в развитии японского документального кино последних трех лет. Однако документальные фильмы еще не составляют и одного процента от всей продукции японской кинопромышленности, выпускающей ежегодно свыше 1100 фильмов (в том числе, художественные, документальные, короткометражные и прочие фильмы). Это объясняется весьма большими трудностями, стоящими на пути производства документальных картин. Перспективы также далеко не оптимистичны. Творческие работники документального кино мужественно борются с различными производственными трудностями, проистекающими из полуколониальных политических, экономических и общественных условий Японии. Для того чтобы понять это, необходимо оглянуться на путь, пройденный японской документальной кинематографией за годы, истекшие после окончания второй мировой войны.

●

Разоренная войной Япония была оккупирована союзными войсками, но уже с октября 1945 года, под руководством штаба союзных войск, начало восстанавливаться производство кинокартин.

Господствовавшая в Японии идеология полуфеодального милитаризма и абсолютизма потерпела поражение. Рабочие кинопромышленности в связи с быстрым процессом демократизации создали «Профсоюз работников кино и театра». В феврале 1946 года демократические деятели кино организовали «Объединение независимых киноработников» и начали обсуждение мероприятий по восстановлению разоренной войной японской кинопромышленности, по удалению военных преступников с занимаемых ими постов и по демократизации кинопредприятий.

В такой обстановке начало быстро восстанавливаться производство художественных и документальных фильмов. Однако положение в производстве художественных и в производстве документальных фильмов было совершенно различное.

До самого окончания войны производство документальных фильмов в Японии было лишено самой элементарной свободы и как могущественное идеологическое оружие полностью находилось под контролем правительства, использовалось для целей агрессии и обмана народа.

Во время войны выпускались только военно-хроникальные фильмы, искажавшие действительность. Для принудительной демонстрации таких фильмов в кинотеатрах был издан «Закон о кинофильмах», скопированный с законов нацистской Германии.

Только благодаря поражению в войне японский народ получил демократические свободы. Можно было думать, что и документальная кинематография вернулась в руки народа. Но вскоре все стали замечать, что это не более как обманная политика американских оккупационных властей.

И тут возникла странная ситуация. С одной стороны, был отменен «Закон о кинофильмах» и японское кино наконец вздохнуло свободно. С другой же стороны, в связи с отменой обязательной демонстрации, все кинотеатры прекратили показ документальных и научных фильмов. Экраны всех японских кинотеатров заполнились американскими развлекательными и японскими художественными картинами. Документальные фильмы не могли пробиться на экраны. Поэтому кинокапиталисты потеряли интерес к производству документальных фильмов.

В довоенное время японское документальное кино имело хорошую традицию. Пролетарская киногруппа, возглавляемая Ивасаки Акира, запечатлевала на пленке жизнь и борьбу японских рабочих и крестьян. За это киногруппа подвергалась гонениям, а ее деятели — тюремному заключению.

В то время даже обычные фильмы, как нижеуказанные, производили глубокое, незабываемое впечатление на японский народ: «Снежная страна» (в нем показывается жизнь в северных районах Японии), «Кобаяси Итця» (историческая картина о тяжелой жизни японского крестьянина), «Деревня без врача» (о плохом медицинском обслуживании японского населения), «Записки одной няни» (о жизни бедных городских детей), «Сражающийся солдат» (за этот

фильм режиссер Харада был брошен в тюрьму, а фильм запрещен).

К потере документальными фильмами экранов кинотеатров прибавилось еще одно препятствие. А именно, американские оккупационные власти включили все короткометражные картины в число так называемых просветительных фильмов, уничтожив таким образом специфику отдельных видов короткометражных фильмов. В таких условиях оставался только один путь — снимать такие фильмы на 16-*мм* пленку и демонстрировать передвижной аппаратурой в общественных местах помимо кинотеатров.

А в это время американские оккупационные власти создали свою киносеть и начали в принудительном порядке демонстрировать американские просветительные фильмы. Это были фильмы, пропагандировавшие демократию американского типа и американский образ жизни. С приближением периода войны в Корее увеличилось число политических агитационных антикоммунистических фильмов.

Однако и в подобной обстановке японские киноработники, особенно те из них, которые создавали документальные фильмы до войны, не сидели сложа руки.

Первым документальным фильмом после войны был «Трагедия Японии» (1946 год, сценарист и режиссер Камэи Фумио). Этот фильм, созданный путем монтажа исторического киноматериала за истекшие 20 лет, полностью разоблачал политику японского монархического, милитаристского правительства. Он отчетливо показывал, как после захвата Маньчжурии японские монополии и военщина готовили захват всего Китая и войну на Тихом океане, показывал нищету угнетенных классов, подавление партий, защищавших рабочих и крестьян, лживую пропаганду, которую вели во время войны японское правительство и императорская ставка, и вскрывал причины, вследствие которых японский народ был вовлечен в агрессивную войну.

В это время среди чинов американских оккупационных войск в Японии, связанных с вопросами кино, были еще люди, серьезно думавшие о демократизации Японии (однако все они были удалены со своих постов как только началась война в Корее). Эти лица оказывали поддержку фильму «Трагедия Японии», но руководство американских оккупационных войск не только запретило демонстрацию фильма, но и конфисковало все его копии и даже негатив. Американские оккупационные власти скрыли от японского народа правду о том, кто же начал агрессивную войну, кто обманывал японский народ.

Полагаю, что это чрезвычайно поучительный урок, открывший глаза работникам кино на то, что же представляет собой так называемая американская демократия.



„ОДНОКЛАССНИКИ"

Профсоюз железнодорожников в сотрудничестве с работниками документального кино создал фильм о своей борьбе под названием «Смело вперед» (режиссер Иваса Удзитоси). Профсоюз рабочих электропромышленности выпустил фильм «Мы — электрики» (режиссер Такэути Синдзи), профсоюз моряков — «Морем живем» (режиссер Янагидзава Тосио). В таких крупных кинокомпаниях, как «Тохо» и «Нитиэй», где имеются сильные профсоюзы, было снято несколько документальных фильмов.

Кроме того, метеорологи, работающие на горе Фудзи, сняли фильм о своей жизни и работе под названием «Обсерватория на вершине горы Фудзи» (1948 год, режиссер Янагидзава Тосио). Вышла картина «Северный туман», которая научно объясняет явление тумана и показывает, как туман влияет на жизнь людей тихоокеанского побережья острова Хоккайдо (1948 год, режиссер Такэути Синдзи). На Хоккайдо же снят другой фильм — «Угольные копи» (1947 год, режиссер Ито Суэо).

Имеющая некоторые игровые моменты картина «Мы можем говорить» рассказывает о жизни японских текстильщиц, вырывающихся из условий рабского труда (1946 год, режиссер Кигоку Такахидэ). Фильм «Детский парламент» учит детей самостоятельной, коллективной жизни (1947 год, режиссер Маруяма Седзи).

Перечисленные фильмы удалось втиснуть понемногу в киносеть, созданную американцами, поэтому они и попали на экраны. Американские же просветительные фильмы стали постепенно терять зрителей.



„ИСКУССТВО ВЕКА КАМАКУРА“

Это произошло не столько потому, что зрители поняли истинную суть американской политики, сколько потому, что японский народ почувствовал отвращение к навязчивому тону этих фильмов, а также потому, что он потерял интерес к ним, ввиду совершенно различного образа жизни в Японии и в США.

Но наступил день, когда все попытки работников японского документального кино, старавшихся найти какой-либо выход, окончились крахом. США начали активно проводить политику превращения Японии в свою военную базу и колонию. Одновременно с этим началось свирепое американское наступление на японский кинорынок. Главные кинотеатры стали демонстрировать только американские кинофильмы. Профсоюз работников кинокомпании «Тохо» в знак протеста поднял знаменитую забастовку 1947—1948 годов. Для подавления этой забастовки были использованы две тысячи вооруженных японских полицейских и американские части, с приданными к ним танками и самолетами. После подавления забастовки кинокомпании «Тохо», «Нитиэй», «Рикю» и другие уволили всех работников документального кино. Им была закрыта дорога в жизнь.

Это было самое черное время для японского документального кино за весь послевоенный период.

●

С 1950 до 1955 года творческие работники японского документального кино находились на самом дне нищеты. Тянулись голодные дни. Киноработники, выброшенные из кинокомпаний «Тохо» и «Нитиэй», организовали маленькие группы и снимали маленькие фильмы, работали в коммерческих обществах над рекламными фильмами, немного подрабатывали при съемках учебных фильмов, которые только-только начали восстанавливаться, словом, еле-еле поддерживали свою жизнь.

Однако и в этот период творческие работники организовали «Совет работников документального кино» и прилагали все силы к тому, чтобы своими собственными руками создавать документальные фильмы, отражающие подлинную жизнь японского народа. При этом мы начали понимать, что для того, чтобы свободно снимать фильмы, отражающие жизнь рабочих, крестьян и горожан, мы сами должны войти в их среду и заручиться их поддержкой. Ведь только тогда можно будет сделать реалистические фильмы, т. е. фильмы для самого народа. Ведь только тогда в капиталистическом обществе могут быть созданы произведения, стремящиеся к социалистическому реализму.

Осуществить все это на практике было не так легко. За время, истекшее с начала войны в Корее и до заключения договора в Сан-Франциско, японские профсоюзы сильно ослабли. То же случилось и с крестьянскими союзами. И все же в 1951 году, по договоренности с Первомайским оргкомитетом, мы могли сделать фильм о Первом мае.

В следующем, 1952 году во время первомайских демонстраций отряд полиции в несколько тысяч человек напал на рабочих, и на площади перед императорским дворцом развернулась ожесточенная схватка. Это было «Кровавое Первое мая».

В этот день работники документального кино (операторы и режиссеры) на те небольшие суммы, которые были собраны Первомайским оргкомитетом, приобрели кинопленку. У прогрессивных продюсеров мы одолжили несколько киносъемочных камер. До окончания первомайского митинга никто из присутствовавших не знал, что через несколько часов здесь на площади перед императорским дворцом начнется решительная схватка.

Первомайские демонстрации, как обычно, проходили в пяти районах Токио, поэтому режиссеры и кинооператоры также вели съемки, разделившись на пять групп. Неожиданно по всему Токио разнеслась весть, что полицейские напали на одну колонну демонстрантов на Императорской площади. На эту площадь устремились операторы и режиссеры со всех концов города. Полицейские начали стрелять в безоружных рабочих из пистолетов и бросать слезоточивые бомбы. Рабочие вынуждены были защищаться камнями. Были убитые и раненые. Это было ужасное зрелище. На глазах выступали слезы гнева. Кинооператоры снимали, увертываясь от пистолетных пуль.

Документальный фильм под названием «Первое мая 1952 года» привлек к себе внимание всего японского народа, так что в конце концов и кинотеатры вынуждены были демонстрировать его. Зрители переполняли залы кинотеатров. В следующем году на Международном кинофестивале в Карловых Варах этот фильм получил особую премию.

Киноработники поняли, что если создавать такие фильмы, как этот, т. е. фильмы, вызывающие глубокий интерес у всего народа, то поддержка народа будет обеспечена.

В 1953 году был снят фильм «Рабочие Токио — Иокохама» (режиссер Нода Синкити). В этом фильме запечатлена борьба рабочих промышленного района Токио — Иокохама.

Из жизни крестьян был сделан фильм «Рис» (сценарий Есими Ясуси, режиссер Кигоку Такахидэ). Постановщики фильма более полугода прожили среди крестьян префектуры Нагано, где они производили съемки, и все же фильм оказался неудачным.

Фильмы «Рабочие Токио — Иокохама» и «Рис» характерны тем, что постановщики схватили только внешнюю сторону явлений, поэтому фильмы получились догматическими и не вызвали к себе интереса в широких слоях народа.

Фильм «Сталелитейщики из Мурорана» (режиссер Сугая Нобухико) рассказывает о длительной забастовке рабочих сталелитейной компании «Нихон котэцу» в городе Муроране (на о-ве Хоккайдо), но он также не получил широкой известности. И все же эти фильмы, конечно, вдохнули бодрость в сердца борющихся рабочих и крестьян.

Такой трудный, но ценный опыт в конце концов привел к созданию фильма «Древние могилы в Цукиномото» (1954 год, сценарий Есими Ясуси, режиссер Араи Хидэо).

Этот фильм показывает раскопки древних могил в префектуре Окаяма. Его отличительной чертой является то, что он сделан коллективно, при участии большого количества людей. Он знаменателен тем, что наносит удар по старой методике археологических работ и вместо мифологической истории, проповедуемой апологетами империализма, практически выдвигает снизу при общей поддержке рабочих, крестьян, горожан, студентов и ученых новый взгляд на историю.

Ранее никто не допускался к этим древним могилам, часто занимающим целые холмы. В порядке исключения правительство разрешало производить частичные раскопки.

По призыву местного населения, стремящегося узнать историю своих родных мест, в раскопках приняли участие различные организации и отдельные лица, которые под руководством ученых вскрыли эти могилы. В результате было обнаружено, что предки местных жителей свыше тысячи лет тому назад были рабами одного аристократа и возводили эти нелепые могильные холмы. Местное население впервые поняло, что история имеет к нему самое близкое отношение.

В следующем году этот фильм занял первое место в киноконкурсе и долгое время не сходил с



„КРОВАВАЯ ХРОНИКА О СУНАКАВА“

„ЗАПИСКИ ОДНОЙ МАТЕРИ“









„КАК ЖИЗНЬ ХОРОША“

экранов кинотеатров. Одати, бывший в то время министром просвещения, заявил, что этот фильм «красный» и что он учит классовой борьбе, и пытался запретить его, но народ выступил против, и попытка Одати провалилась.

Этот фильм показывает, какого высокого уровня достигло документальное кино за 10 лет, прошедших после войны, хотя творческие работники документального кино весь этот период вели нищенскую жизнь. Они неоднократно ошибались, но создание фильма «Древние могилы в Цукиномото» убедило их в том, что в основном курсе ошибок не было. Вместе с тем было понятно, что фильм «Древние могилы в Цукиномото» имеет много недостатков с художественной точки зрения: местами виден только набор фактов, слаба его композиция и он недостаточно поэтичен. Однако эти недостатки были преодолены вышедшими вскоре фильмами «Записки одной матери» и «Как жизнь хороша».

●

Съемка фильма «Записки одной матери» (1955 год, режиссер Кигоку Такахидэ) была тщательно подготовлена.

В течение первого года своей работы над этим фильмом сценарист знакомился с жизнью крестьян, обходя пешком ряд деревень, расположенных по течению реки Тэнрю (в этих деревнях активно развертывалось движение молодежи за улучшение условий своей жизни). Сценарист много раз беседовал с крестьянами всех слоев деревни. Затем он, на основе своих наблюдений и бесед, написал сценарий. Этот сценарий подвергся обсуждению киноспециалистов в Токио. После этого сценарист пошел со сценарием в деревни, где неоднократно обсуждал его с крестьянами. Такой процесс был повторен шесть раз. Благодаря этому киноработники постепенно поняли насущные нужды деревни, а крестьяне стали понимать, что причина их большой нищеты лежит в экономической структуре общества. Когда закончилась разработка сценария, то киноработники, забрав свой скарб, переехали в деревню, где поселились в простом деревенском доме.

Вначале крестьяне весьма подозрительно относились к городским киноработникам, но по мере того как проходили дни совместной жизни, они стали понимать, что эти горожане хотят снять фильм, полезный для крестьян. Тогда они, и в первую очередь молодежь, всей деревней начали помогать в съемке фильма.

Героиней фильма является простая женщина-крестьянка. Показан ее ужасно тяжелый труд и ее семейная жизнь. Вместе с тем этот фильм по-новому рассматривает жизнь крестьян, указывает на противоречия в жизни крестьянской молодежи, которая начала замечать, что по каким-то причинам жизнь в деревне тяжела, и фильм подводит к заключению, что все это происходит из-за очень глубоких политических, социальных и экономических противоречий.

Все деревенские женщины, видевшие эту картину, плакали. Они впервые смогли объективно понять свое рабское положение и стали думать о том, что же нужно сделать для своего избавления. Этот фильм вызвал широкое обсуждение его в деревне. И сейчас, хотя прошло уже два года, обсуждение продолжается.

Хотя в фильме немало недостатков (некоторые сцены иллюстративны, наблюдаются пережитки натурализма и т. д.), на всеяпонском конкурсе фильмов в 1955 году он занял первое место. Кинотеатрам поневоле пришлось пустить его на экраны.

Может быть, это несколько и преувеличено, но хочется сказать, что фильм этот напомнил всем, что вот такими и должны быть документальные фильмы. Он был сделан в киностудии «Иванами», и даже сам факт, что кинопредприниматели взялись за изготовление документального фильма, имеет большое значение. Кинопредприниматели начали понимать, что не только европейские фильмы или американские гангстерские, но и документальные фильмы, которые затрагивают жизненные интересы народа, привлекают зрителя и дают хорошие сборы.

Созданный в 1956 году сценаристом и режиссером Камэи Фумио фильм «Как жизнь хороша» также получил всеобщее признание.

Идея этого фильма родилась в «Совете борьбы против атомного оружия». Фильм создавался при поддержке всех японцев, выступающих против атомного оружия. И здесь также киноработники провели многие часы на улицах городов Хиросима и Нагасаки.

Хотя со времени взрывов прошло уже десять лет, но и теперь еще многие люди, прикованные к своей постели, умирают от атомной болезни. Огромное же число людей, еще здоровых и работающих, живет в постоянной тревоге, ибо они не знают, когда могут заболеть. Камэи и его товарищи обнаружили немало несчастных семей, которые из-за болезни не могут работать и стоят на грани голодной смерти. Правительство не оказывает таким семьям никакой помощи.

Вначале люди, пострадавшие от взрыва атомной бомбы и погибающие от нищеты, девушки с язвами от ожогов, причиненных атомной бомбой, не хотели сниматься. Однако киноработники энергично вели разъяснительную работу, которая и увенчалась успехом. Люди, страдающие от атомной болезни, сами начали говорить: «Нам нельзя умирать. Мы должны бороться за мир во всем мире».

В такой обстановке начались съемки. В связи с тем что денег на съемки не хватало, съемочная группа вела тяжелую жизнь, но все же съемки были завершены. Фильм получился хороший и пошел на экраны многих кинотеатров. К удивлению съемочной группы, со всех сторон стали поступать требования на этот фильм, так что кинофабрика не успевала делать копии.

Оба вышеуказанных фильма, а также созданный одновременно с ними фильм «Люди на полях», сыграли очень большую роль. Они породили целую серию документальных картин, таких, как «Подростки с побережья Кудзюкурихама», «Школа в долине» и др.

Группа киноработников, сделавших фильм «Как жизнь хороша», недавно выпустила новый фильм — «Кровавая хроника о Сунакава». Этот фильм показывает борьбу крестьян местечка Сунакава (вблизи Токио) против конфискации у них земли для постройки американской военной базы. В скором времени этот фильм выйдет на экраны кинотеатров.

По фильму «Записки одной матери» началась дискуссия. В ней приняли участие критики Ивасаки Акира, Имамура Тахэй и др., а также некоторые писатели. Дискуссия началась с вопроса: где лежит граница между документальным и художественным фильмом. Далее она перешла в обсуждение проблем актуальности и реальности и, очевидно, должна дойти до проблемы реализма.

Очень сожалею, что за недостатком времени не могу более подробно остановиться на ряде вопросов. Например, у нас появилось много творческих работников, занимающихся научными фильмами, но этого здесь я уже не касаюсь.

«КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ»

Как сообщает итальянский журнал «Чинема нуово», состоялся закрытый просмотр нового фильма Чарли Чаплина «Король в Нью-Йорке».

На этот раз Чаплин предстает на экране в образе короля одной вымышленной европейской страны, который бежал от своего народа в Америку. У него нет денег. А план мирного использования атомной энергии, который он всем предлагает, ему ничего не приносит.

Король увлекается очаровательной девушкой — рекламным агентом — и вместе с ней попадает на фешенебельный прием. Короля без его ведома снимают, а затем передают его изображение по телевидению по всей Америке. Так все видят короля, декламирующего монолог Гамлета и исполняющего пародию на дантиста. Его успех столь огромен, что он соглашается выступать во многих телевизионных передачах.

Потом он знакомится с анархически настроенным юношей, подолгу с ним беседует и дает ему приют у себя в квартире, когда родителей этого юноши (коммунистов) арестовывает комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Короля также вызывают на допрос в комиссию.

Пока король дожидается вызова на допрос, он нервничает и невзначай засовывает палец в отверстие пожарного брандспойта. Так как палец не удается вытащить, королю приходится явиться в комиссию с двадцатью метрами шланга, обмотанного вокруг тела. Он не в состоянии поднять засунутую в брандспойт руку, чтобы принести присягу, за что его обвиняют в «неуважении к конгрессу». Наконец ему удается освободиться от шланга и он приносит присягу. Его отпускают.

Но после всех этих переживаний король все же решает покинуть Америку.

Фильм, — добавляет «Чинема Нуово» — носит явно сатирический характер, и мы думаем, что обретем в нем дух старого Шарло, хотя он и отказался от своего котелка и тросточки.

Из архивных материалов

Советское искусство потеряло одного из самых талантливых своих представителей — Амвросия Максимилиановича Бучму, выдающегося артиста театра и кино. Публикуем отрывки из его неизданной автобиографии, написанной в 1952 году.

Амвросий Бучма

СТРАНИЦЫ МОЕЙ ЖИЗНИ

В старинном, богатом историческими памятниками украинском городе Львове, в семье железнодорожника Максимилиана Бучмы и его жены Марии родился девятый и последний ребенок Амвросий — Бронислав Бучма, автор этих строк.

Детские годы — лучшая пора жизни, но радостного в них было мало: семья еле-еле сводила концы с концами, влача полуголодное существование. Грошового заработка отца не хватало, ему во всем помогала мать. Из ранних образов детства на всю жизнь врезались в память ее согнутая спина, лохань с чужим бельем, худые обнаженные руки, быстро мелькающие в мыльной пене.

Тяжелая, непосильная была эта жизнь.

Трагическим следствием постоянного недоедания, убожества и нищеты была смерть семерых детей.

Выжили первенец, сестра Ольга, и я. Часто приходилось сидеть одному взаперти, игрушек и прочих детских радостей не было.

Украдкой забавляясь отцовской скрипкой, шутя научился играть; позже это переросло в более серьезное занятие — игру в любительских оркестрах, подчас приносившую несколько грошей человеческой благодарности.

Вечно хмурый и строгий отец, обремененный заботами о семье, мечтал дать мне хорошее образование. Нормальная четырехклассная школа была закончена мной с лучшими оценками. Отказывая себе во всем, родители определили меня в единственную тогда во Львове украинскую гимназию.

Еще в детстве, благодаря сестре Ольге, талантливейшей актрисе, обладавшей прекрасным сопрано, я соприкоснулся с западноукраинской театральной культурой.

Мое увлечение актерским искусством нашло выражение в удачном копировании недостатков начальства и учителей школы, шаржировании их комических черт перед нашим братом — учениками. Эти экспромты не нравились начальству, и последней каплей, переполнившей чашу терпения «педелей», было мое путешествие по карнизу третьего этажа академической гимназии Львова на глазах у почтенной публики. Этот «спортивный рекорд» явился формальным предлогом для моего исключения.

На этом первый этап наук был прерван. У отца был крутой нрав. Оскорбленный в своих лучших чувствах, он перестал замечать виновника крушения его надежд. Виновник, мало уступая в упрямстве отцу, отправился к дяде, в село. Положение нахлебника не устраивало меня, и я честно батрачил на родственника ровно год, пройдя тяжелый путь хлебороба по всем видам сельскохозяйственных работ.

Только после вмешательства сестры я получил возможность возвратиться домой, и лишь для того, чтобы в течение года не услышать от отца ни слова.

Желанное примирение с отцом последовало неожиданно и необычно. Простудившись на работе, отец слег. Это было его седьмое воспаление легких. В разгаре болезни мы как-то остались наедине, он подозвал меня. Я несмело подошел. Он говорил о потерянных надеждах, разрушенных мечтах о счастье, о большом горе, сопутствовавшем ему всю жизнь, о муках и голоде, о расчетах на меня как на сына и наследника его честного трудового имени. Согретый нежданной лаской, утомленный радостными и горячими слезами, я заснул в объятиях отца; не знаю, как долго длился сон, но проснулся я от холода объятий мертвого.

После кончины отца я стал главной опорой матери, так как Ольга уже была обременена собственной семьей и работала в передвижном театре. Не гнушался любой работой: помогал стирать чужое белье, носил кирпичи на стройках, вскоре стал каменщиком; пел в хорах, играл в оркестрах, любительских спектаклях...

В 1905 году с помощью сестры Ольги мое заветное желание сбылось: я был принят в Львовский театр «Русской беседы», руководимый И. Д. Стадником, как хорист и танцор. Этот театр существовал уже более пятидесяти лет и был единственным театром в Западной Украине, игравшим на языке коренного населения — украинцев. Он стремился ознакомить широкие массы со всеми видами театрального искусства; кроме драм, трагедий и комедий ставились оперы, оперетты и другое.

Такая синтетичность требовала от актера всестороннего развития его данных, поэтому работа в



„НОЧНОЙ ИЗВОЗЧИК"

театре «Русской беседы» этого периода была для меня большой и трудной школой актерского мастерства. Особенное значение для роста театра имели постановки пьес великих русских драматургов-классиков — Гоголя, Л. Толстого, Чехова.

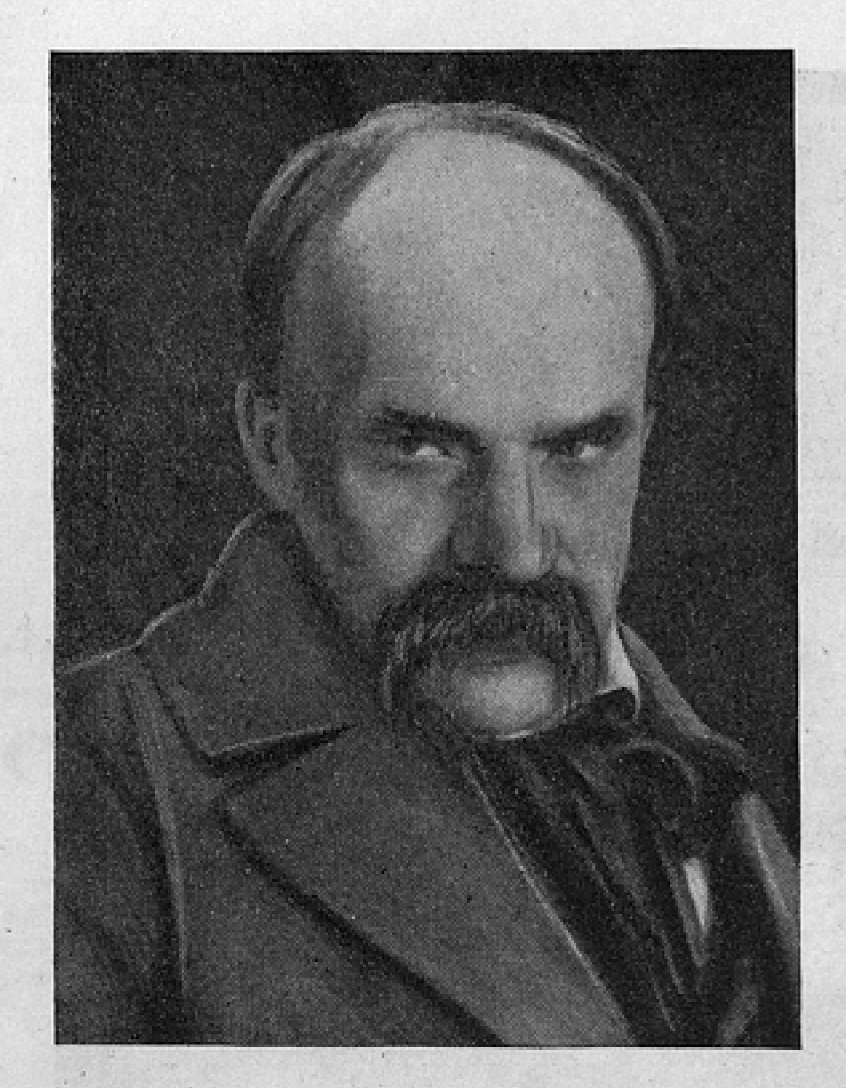
«Мещане» и «На дне» театр «Русской беседы» поставил вскоре после их появления на сцене московского Художественного театра. Драматургия Горького на подмостках «Русской беседы» была выдающимся явлением для Западной Украины.

Необычайно пестрое репертуарное разнообразие требовало огромного напряжения сил, колоссальной трудоспособности, настойчивой и упорной работы над собой. Здесь выживал только тот, кто не сдавался, кто не гнушался никакой, даже самой маленькой роли, кто всегда был в состоянии мобилизационной готовности, имел запас выученных наизусть ролей и мог всегда заменить заболевшего старшего актера.

Первым моим шагом на сцене этого театра было осуществление ремарки «вносят самовар» из мелодрамы Тобилевича «Батькова казка» («Сказка отца»). Роли в собственном смысле этого слова не было; обычно актеры считают выходы такого рода неприятной обузой и выполняют их всегда формально. Но мне было всего 15 лет, и, помимо этого, мне разрешили появиться на сцене большого профессионального театра, я получил право встать рядом с известными и любимыми артистами того времени... Об этом счастье я мечтал давно и мне хотелось одного — быть похожим на старших товарищей. О том, что это нелегко, мне уже было известно.

Прочитав несколько раз пьесу, призвав на помощь фантазию и нажитый еще в любительских кружках опыт, я самым добросовестным образом отработал все детали «роли»: грим, походку, жесты, манеру держать себя, костюм и тому подобное. Не мог я выучить только одного — слов: их не было. Настало время выхода, я взял самовар и понес, понес так, как это сделал бы старый, забитый, измученный крепостной, всю жизнь угождавший избалованным и капризным барам, жалкий человечек. Здесь-то меня и ожидало самое неожиданное — зал разразился аплодисментами, а через несколько дней в рецензии о спектакле появилась похвальная оценка моего скромного дебюта.

В этой роли я сделал для себя значительное открытие: мне стало понятно, как важна на сцене мельчайшая деталь в работе актера, как зритель все внимательно замечает и реагирует на самые неожиданные для актера вещи. Позже мне стало ясно и то, что таких неожиданностей у актера быть не должно — в его работе все должно быть проду-



ИЗ ФИЛЬМА „ТАРАС ШЕВЧЕНКО"

манно, все реакции зрительного зала он должен предвидеть заранее. Но главное, что я извлек из этого дебюта то, что для успешной актерской деятельности мало быть только талантливым — необходима еще большая, упорная работа, ибо для актера *труд* является основой его творчества: чем больше он работает над развитием своих природных данных, тем ярче и богаче становится его дарование.

У всякого молодого актера или актрисы есть обычно свой кумир, которому он беззаветно предан всем сердцем и втайне или наяву поклоняется. Таким кумиром для меня был выдающийся актер украинского театра Василий Юрчак (как тогда о нем говорили — «актор з ласки божої»). Это был поистине огромный и глубокий драматический талант. Я до мельчайших деталей изучил игру Юрчака, знал тексты многих его ролей, стремился копировать его актерскую манеру, приемы игры. Мне казалось, что я должен играть только те роли, которые играет Юрчак: Телегин («Дядя Ваня»), Перчихин («Мещане») и прочее. Но моя актерская судьба сложилась иначе. Режиссер И. Стадник не признавал понятия «амплуа».

«Актер, — говорил Стадник, — это лицедей, это человек, который своей задачей ставит отображение характера других людей. Поэтому, для того чтобы быть настоящим актером, нужно избегать легких путей и подбора таких характеров, которые имеют много родственных черт с природным характером актера. Настоящий актер должен уметь создать выразительный характер, целиком противоположный его внутреннему естеству, должен уметь поднять себя до уровня характера создаваемого образа».

В силу этого творческого принципа И. Стадника мне, 16-летнему подростку, пришлось вначале переиграть десятки эпизодических ролей стариков. Эти работы были как бы подготовкой к настоящему творчеству.

Восемь лет работы в театре «Русской беседы» были для меня ценной, но суровой школой жизни и труда. Все «прелести» частной антрепризы, вечных кочевок, гонений и притеснений австро-венгерской администрации пришлось испытать мне на собственной шкуре.

Решительный перелом в моей жизни произошел в годы первой мировой войны и Октябрьской социалистической революции.

Первый месяц после начала войны я всячески увиливал от мобилизации и скрывался, но вскоре был вынужден явиться, был призван и отправлен на передовую. Военная карьера сложилась для меня необычайно фатально. Началось с того, что, желая обеспечить свободу для своей жены (русской подданной), я удрал из казармы и обвенчался с нею (это обеспечивало ей переход в австрийское подданство), за что отсидел в карцере. В это же время за антивоенные настроения и «русофильскую ориентацию» был арестован и приговорен к смертной казни мой двоюродный брат Яцьо Бучма. На мою долю выпал черед стоять в карауле у его каземата. Яцьо был вывезен в Верхнюю Австрию и там повешен.

С каждым днем во мне росла ненависть к войне и всему военному. На фронте я был ранен, контужен, валялся среди умирающих в холерном бараке, видел горы трупов, политых бензином, подожженных и корчившихся в огне. Получил унтерофицерские нашивки и взвод. Глядя на бесконечные издевательства родовитого офицерства над солдатами, молча сжимал кулаки, но однажды, когда сам был оскорблен подобным хлыщом, не выдержал и ответил подлецу увесистой пощечиной. В результате был арестован, закован в кандалы, избит до потери сознания и брошен в каземат. По австрийским военным законам мне грозил расстрел.

Медленно тянулись томительные часы ожидания приговора. Прощался мысленно с родными и друзьями, писал последнее письмо матери, прощался с жизнью. Но на воле друзей было много. Расстрел заменили шпангами (короткие кандалы, сковывающие крест-накрест запястья рук и щиколотки ног; редко кто выдерживал, не теряя сознания, шесть часов в такой позе), разжалованием и штрафным батальоном.

Во время осады Перемышля, 19 марта 1915 г., я попал в плен к русским. До самой революции влачил жалкое существование обезличенного военнопленного, исполняя самые разнообразные работы. В Донбассе гонял вагонетки по штрекам, мостил дороги под палящим солнцем Узбекистана, перенес там страшную азиатскую лихорадку—футбру, был чернорабочим на сахарных заводах, работал в сельском хозяйстве, служил наборщиком, кельнером и так далее и тому подобное.

Октябрь принес желанное освобождение и уравнение в правах. В Киеве я поступил в театр под руководством М. Садовского. Чувствуя недостаток общего образования и культуры, пришел в музыкально-драматический институт им. Лысенко. Учился и работал в театре. Незаметно подкралась тя-

желая болезнь — цинга, один за другим начали выпадать зубы. Лечение не помогает — нужен режим. Бросил театр, институт (3-й курс) и кое-как добрался на родину в Стрий, где в семье Ольги заботами старушки матери был наконец поставлен на ноги. Окреп и, конечно, вновь вернулся в театр — поступил в труппу под антрепризой И. Д. Рубчака и талантливого актера и режиссера Бенцаля.

Пройдя короткий, но жестокий жизненный путь, я все еще плохо разбирался в политической обстановке, но Октябрьскую революцию принял как жизненную потребность. Революционные события заставили меня по-новому осмыслить происходящее вокруг, и я восстал против вековой эксплуатации актерского труда, против системы частной антрепризы. Вскоре я сагитировал часть труппы на организацию самостоятельного трудколлектива, названного «Новый Львовский театр» и был избран председателем его правления.

В разгар гражданской борьбы на Украине, в бурные январские дни 1920 года, общее собрание трудколлектива «Нового Львовского театра» постановило создать украинский драматический театр и присвоить ему имя известного украинского поэта-революционера Ивана Франко. Художественное руководство новым театром было поручено Г. П. Юре, я остался очередным режиссером и актером.

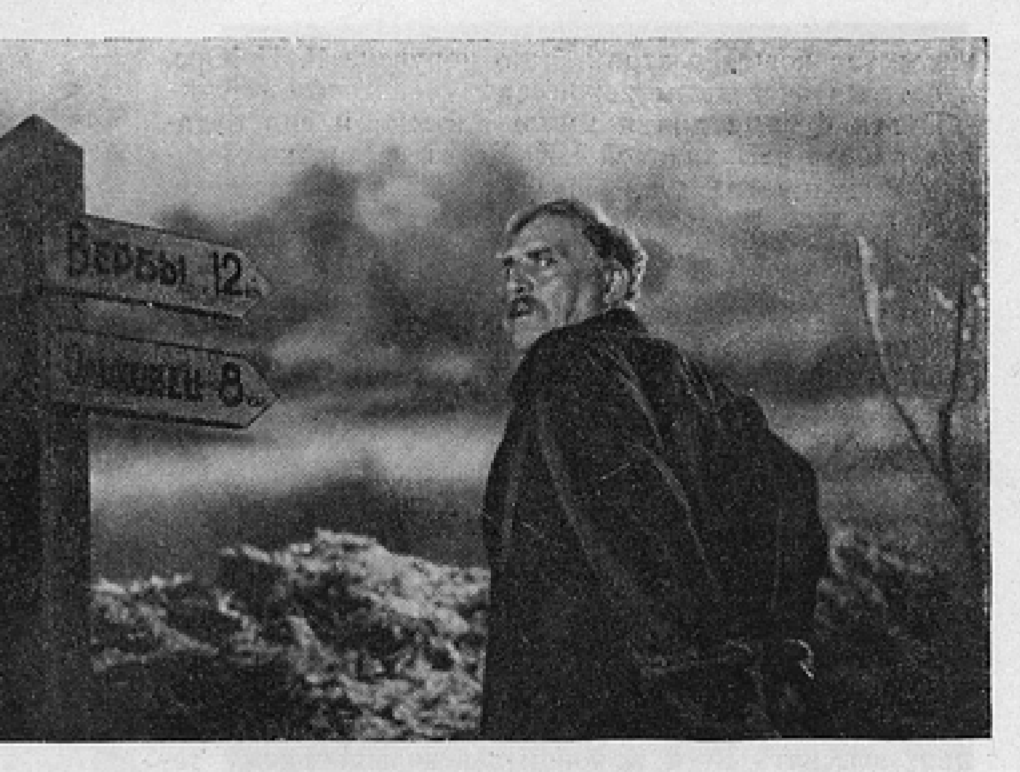
В эти бурные дни я много времени и сил отдавал работе в Винницкой ЧК. Через несколько месяцев Винницу захватили петлюровцы и белополяки. Я с группой товарищей остался в городе по заданию. Когда ночью пришли меня арестовать, я через окно выпрыгнул в сад и удрал из-под носа незадачливых гайдамаков и пилсудчиков. С помощью знакомого врача я около месяца скрывался в доме умалишенных, старался не выделяться из их общества и работал по заданию.

События и напряженная работа подорвали мое здоровье. После изгнания белополяков я был освобожден от работы в органах ВЧК и полностью отдался работе в театре.

Под влиянием нарождавшегося нового у наиболее активной части театральной молодежи началось брожение умов, мы тоже стремились найти свое новое, еще неизведанное в искусстве. Кругом шла бурная ломка старого, это возбуждало и подстегивало нас, мы старались переоценить старые традиции, отыскать пути к новому, революционному театру, о котором имели очень смутное представление. На этой почве у нас возникли творческие разногласия с художественным руководством. Часть

„НЕПОКОРЕННЫЕ“





„ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА"

актеров вышла из состава театра им. Франко и организовалась в театр-студию того же имени под моим руководством.

Лишенный материальной базы коллектив, несмотря на все старания, начал распадаться. Основная группа актеров — 12 человек — приняла предложение войти в только что организованное театральное объединение «Березиль», руководимое Л. Курбасом. Через некоторое время, однако, я оставил театр и ушел работать в украинское кино, которое только-только начинало становиться на ноги.

Вспоминаю первые неуверенные детские шаги украинской кинематографии, когда в пустые, полуразрушенные студии и ателье, доставшиеся по наследству от предпринимателя Ханжонкова, пришла плеяда одаренной молодежи, и на пустом месте, почти без аппаратуры, без кадров, без материальной базы, но под талантливым руководством русского режиссера П. И. Чардынина, начала вдохновенно строить и творить новую, советскую украинскую кинематографию. Это была пора искания новых путей кино, пора упорной борьбы за создание образа нового, советского человека.

С 1923 года я начал сниматься в кино. В кинофильмах «Вендетта», «Макдональд», «Укразия», «Сон кулака» состоялась моя первая встреча с глазу на глаз с холодным и неумолимым кинообъективом. Со временем эти встречи привели к постоянной и многолетней дружбе.

Период 1926—1930 годов, когда я работал в кино, можно отнести к самым продуктивным в моей жизни. За эти четыре года вышло на экран около 14 фильмов с моим участием.

Это годы создания «Тараса Шевченко» — хроникально-биографического фильма, который, несмотря на серьезные недостатки сценария, сыграл в то время свою положительную роль, как фильм, в котором впервые средствами искусства был создан образ великого украинского поэта-демократа. Вслед за этим появился «Джимми Хиггинс» — суровый обвинительный акт против американского милитаризма, «Проданный аппетит» — злая, бичующая сатира на мировой капитал, «Ночной извозчик» — одна из ранних попыток художественного воплощения событий гражданской войны на Украине. Фильм «Тарас Трясило» отражал исторические события из жизни украинского народа, когда исстрадавшийся украинский крестьянин стихийно поднимался на борьбу с панами. В «Миколе Джере» перед зрителем возникал образ украинского крепостного, прошедшего сложный путь от покорного раба, стихийно начинающего бунтовать, до организатора и вождя повстанцев, постепенно осознавшего необходимость борьбы не только со своим обидчиком — помещиком, но и со всеми крепостниками.

Среди своих работ периода 1926—1930 годов я считаю удавшимися также образ местечкового сумасшедшего, юродивого Йоселе («Пять невест»), затравленного еврея Сашки («Сашка-музыкант» по повести Куприна «Гамбринус») и, наконец, эпизодический образ отравленного газами немецкого солдата из кинофильма «Арсенал» А. Довженко. Кадр из этого фильма печатался как фрагмент оформления многих антимилитаристических книжных изданий тех лет.

Совершенно самостоятельной моей работой, где я пробовал силы как сценарист, режиссер и актер одновременно, был фильм «За стеной», рассказывающий о борьбе польских революционеров.

В каждом актере живет постоянная потребность живой непосредственной близости к зрителю, когда сотни взволнованных блестящих глаз зрительного зала действуют возбуждающе на творческий процесс. Настал час, когда этот «зов зрителя» победил, — не оставляя полностью кино, я вернулся на сцену, в театр «Березиль» (ныне театр им. Шевченко).

В 1932 году отмечался 25-летний юбилей моей работы в театре. Свой четвертьвековой творческий путь я завершил созданием сценического образа крупного хищника — агрария Терентия Пузыря в комедии Тобилевича «Хозяин».

А. Корнейчук принес в театр свою романтическую революционную трагедию — эпопею «Гибель эскадры». В ноябре 1933 года эта пьеса впервые увидела свет рампы. Роль Гайдая была поручена мне.

Двадцатилетию Великого Октября театр им. Ивана Франко посвятил спектакль «Правда» А. Корнейчука, где мне было доверено создание образа Владимира Ильича Ленина. Я был глубоко потрясен оказанным мне творческим доверием.

Образ величайшего из людей, мыслителя, вождя, борца, человека, образ создателя большевистской партии и Советского государства — Владимира Ильича Ленина — является вершиной стремлений многих передовых, прогрессивно мыслящих художников, артистов, писателей, музыкантов. Для советского художника, работающего в любой отрасли искусства и своим творчеством неразрывно связанного с советским народом, создание образа Ленина является наиболее трепетной и ответственной творческой задачей.

Искусство актера является искусством предельного слияния художника и творческого материала — искусством предельного воплощения творческой задачи в материале, ибо материалом является сам актер, его мысли, чувства, весь его психофизический аппарат. Поэтому высшей степенью творческого воплощения у актера является тот момент, когда актер перестает быть только самим собой, а ста-

новится для себя самого тем образом, который он воплощает.

Актер должен очень серьезно к этому подготовиться, должен организовать работу своего сознания так, чтобы быть достойным поставленной перед ним задачи.

В пьесе «Правда» Владимир Ильич показан в момент Октябрьского восстания, в момент, когда воплощалась в действительность задача всей его жизни, жизни вождя, руководителя, организатора социалистической революции, в момент, когда ленинская мысль, ленинская правда дошла до сознания широчайших масс народа.

Я снова и снова перечитывал скупые, лаконические строчки реплик и монологов Ленина в пьесе и понял, что моего актерского искусства недостаточно, что мне, сыгравшему сотни ролей, не хватает выразительных средств, что в работе над образом Ленина недостаточно предельно честного, взволнованного творческого внимания. Работа над образом Ленина — это такое событие в жизни художника, которое требует небывалой мобилизации всей энергии его художественного и человеческого сознания, требует приведения в четкий и строгий порядок всего внутреннего мира художника.

Мне стало понятным одно — чтобы приблизиться к созданию этого безгранично ответственного образа, нужно наполнить себя ленинским содержанием, нужно по мере сил впитать в себя мысли и чувства этого великого человека. Изучение произведений Ленина, воспоминаний о нем, встречи с людьми, которым выпало величайшее счастье видеть и слышать Ленина, работать в непосредственной близости к нему, дали мне безгранично много. Десятидневное пребывание в Московском музее Ленина, в котором собраны реликвии, относящиеся к памяти Ильича, изучение изобразительно-графических материалов — в особенности зарисовок художника Альтмана и работ скульптора Андреева, многократный просмотр документальных фильмов, зафиксировавших живого Ленина, собирание по крупицам всего, что относилось к личности Ленина — все это явилось для меня общественно-политической школой, организовавшей мое сознание для творческого воплощения образа Ленина.

Изучение материалов, относящихся к образу Ленина, лишний раз убедило меня в том, что протокольно-натуралистическое копирование внешних черт — голоса, речевой манеры, жестов, походки — не является целью искусства вообще, а советского социалистического искусства в особенности. Поэтому я решил пойти в своей работе путем идейно-философского, поэтического раскрытия образа, скупо пользуясь внешне-изобразительными средствами.

...Вероломное вторжение гитлеровских захватчиков прервало успешные гастроли коллектива театра им. Франко в Москве: мы были эвакуированы в Тамбов, позже в Семипалатинск. Я начинаю работать в театре как главный режиссер.

В 1942 году я возглавил фронтовую бригаду актеров театра им. Франко. Нам выпала честь обслуживать части Степного и Сталинградского фронтов в исторический момент разгрома гитлеровцев под Сталинградом. Фронтовая поездка влила в нас новые силы, мы были свидетелями и очевидцами начала крушения гитлеровской авантюры...

В 1943 году коллектив нашего театра возвратился на исстрадавшуюся Украину, в изуродованный, но вечно юный и прекрасный Киев. С огромной энергией приступили все мы к работе в родном городе. Усиленно готовили новую пьесу А. Корнейчука «Миссия м-ра Перкинса», где я исполнял главную роль.

В ограбленные и полуразрушенные павильоны возвратилась из эвакуации Киевская киностудия художественных фильмов. Нужно было все начинать сначала, нужно было в сжатые сроки начать производство новых фильмов — этого требовал народ.

На руинах завода «Большевик», в пустых и холодных павильонах студии начались съемки нового фильма «Непокоренные». Роль потомственного металлиста, честного советского труженика Тараса Яценко была поручена мне.

В этой работе я стремился создать образ нового советского человека, активного борца за новую жизнь. Мне хотелось раскрыть глубокие тайники его большой и красивой души, величие его духа, его гордый и непоколебимый характер. В образе Тараса я увидел ту огромную силу сопротивления, ту ненависть, которую питал мужественный и свободолюбивый украинский народ к своему жестокому врагу — немецкому фашизму.

Жизнью Тараса Яценко на экране я хотел сказать то, что пережил и передумал в долгие военные дни и ночи, то, что видел на фронте и в тылу — неугасимую любовь советских людей к Родине, глубокую веру в наше правое дело, в наши идеи. Тарас Яценко — это пережитое и виденное мной.

Возложенное на меня художественное руководство киностудией несколько оторвало меня от работы в театре. В 1945 и 1946 году с моим участием выходят фильмы «В дальнем плавании» и «Подвиг разведчика».

...В своем творчестве я всегда стремился к воплощению лучших черт скромных советских тружеников, к отображению их великих и малых деяний, к показу их в труде и творчестве.

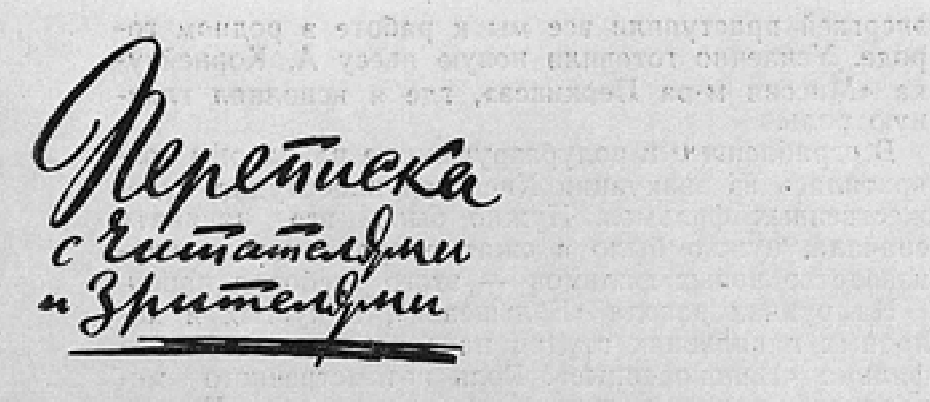
Когда я приступил к работе над образом Макара Дубравы, десятки живых донецких патриотов встали передо мной. Хорошее знание жизни Донбасса было мне большим подспорьем в работе.

С шахтой я познакомился еще в 1915 году, будучи военнопленным. В годы советской власти я много раз посещал Донбасс во время гастрольных поездок. Он рос и расцветал буквально на моих глазах, из года в год меняя свой облик.

Встречи и беседы с его лучшими людьми раскрывали черты их характера, их мысли, психологию, чаяния. Эти встречи послужили мне ценным материалом в работе над образом Дубравы — пламенного патриота, воинствующего большевика, беспокойного хозяина своей шахты, страны, жизни. Дубрава — это живая история советского человека: он познал дореволюционное подполье, сражался на фронтах гражданской войны, совершал чудеса трудового героизма, восстанавливая разрушенные шахты, совершенствовал и реконструировал Донбасс... Макар — деятельная натура; окружающие, друзья заражаются его активностью.

Таков облик Макара — простого советского человека, труженика и творца.

Я рад, что живу и творю рядом с Макаром Дубравой, в советском обществе, где созданы благоприятнейшие условия для процветания украинской культуры. Моя мечта — прославить своим творчеством перед миллионами зрителей театра и кино Советского Человека — пламенного борца и строителя коммунизма.



ЗВУК В КИНОФИЛЬМЕ

Когда кинематограф стал звуковым, в первых же фильмах начались поиски путей использования этого нового выразительного средства.

Хотя сама техника звукозаписи в то время не достигла еще высокого развития, звук, как элемент искусства, занял в фильмах большое место. Можно вспомнить немало кинокартин, в которых звуковое решение органически вплетается в художественную ткань кинопроизведения — «Златые горы», «Петербургская ночь», «Мы из Кронштадта», «Петр Первый» и другие.

Вот, например, эпизод поездки комиссара на корабль в фильме «Мы из Кронштадта». Не иллюстративные всплески морских волн слышатся с экрана, а лишь приглушенный рокот мотора катера и одно только слово «Балтика», произнесенное спокойным басом моряка. Фильм звуковой, а вас не удивляет, что не слышно шума моря. Безмолвие моря в звуковом фильме приобрело свой особый смысл, оно эмоционально усиливает ощущение тревоги и напряженности. Лаконичность звукового оформления соответствует всему стилю этой картины.

Или вспомним эпизод из фильма «Петр Первый», когда по приказу Петра сбрасывают церковные колокола. Довольно долгая пауза — безмолвие притихшей в испуге толпы, затем сотрясающий удар рухнувшего на землю колокола, мгновенье тишины и вдруг... испуганный многоголосый вскрик толпы и музыкальный аккорд.

Так в звуке решен один из эпизодов замечательного фильма, в котором изображены сильные исторические потрясения.

Но почему-то с течением времени наши фильмы стали терять выразительные особенности звукового кино. За редким исключением, они превратились в обыкновенные, «говорящие» картины с музыкально-шумовым иллюстративным или служебно-фоновым сопровождением.

Исключение составляют единичные фильмы. Здесь нельзя не упомянуть такой, например, фильм, как «Отелло» (постановка С. Юткевича, звукооператор Б. Вольский), где звуковое решение приобретает большую эмоциональную силу. Вспомним эпизод, где бушующие в груди Отелло чувства образно переданы грохотом разбушевавшегося моря. Звук в картине «Отелло» осмысленно вплетается в пластику кинокадра.

В большинстве наших картин звуковое оформление сейчас сводится всего лишь к поспешной штопке смонтированного изображения фильма. Звуком заполняются образовавшиеся паузы, скрадываются длинноты и небрежность монтажа. В лучшем случае осуществляется только локальное звуковое решение того или иного эпизода, а не фильма в целом. К тому же эта работа в основном происходит в последние дни перед сдачей фильма, в невероятной спешке, что наносит большой ущерб качеству работы звукооператора, монтажера, исполнителей, наносит ущерб художественным достоинствам фильма. Композитор, не имея возможности своевременно познакомиться со снятым материалом, а порой, чего греха таить, считая свою работу в кино побочной, пишет музыку без учета ее сочетаний с диалогом и шумами. В дальнейшем эта музыка теряет выразительность, ибо при перезаписи фильма уровень звучания ее микшируется до минимума, чтобы не заглушать диалога.

Здесь речь не идет об умении звукооператора подобрать правильные соотношения уровней, при которых и речь была бы разборчивой, и музыка выразительной. Дело в том, что сам характер музыки, ее модуляции и оркестровка в силу создавшихся условий вовсе и не рассчитываются на совмещение с диалогом.

Очень страдает шумовое оформление. Кое-как подобранные в поспешности шумы по своей фактуре, по характеру эпохи, места действия и другим признакам часто не соответствуют данному фильму: пальбу зениток мы слышим иногда в фильмах из времен парусного флота. Сочетание шумов с диалогом, с музыкой, ритмичная их компоновка делаются кое-как, без подчинения единому идейно-художественному замыслу всей картины.

Для того чтобы звук в фильме был подчинен общему художественному, стилевому решению кинокартины, звуковое построение ее должно быть заранее продумано и разработано, а детали будущей компоновки заблаговременно подготовлены.

Нам кажется, что уже в подготовительном периоде у режиссера, звукооператора, композитора должен сложиться творческий замысел звукового содержания будущего фильма. Этот замысел должен быть отражен в рабочем сценарии в виде звуковых разработок. Тогда сценарий помимо плана описания предстоящих съемок также станет руководством для предварительной записи музыки, подготовки и записи различных шумов, своевременной заготовки необходимого фонотечного материала, а также для звукового монтажа и перезаписи картины.

Это позволит пользоваться звуком не как простым сопровождением говорящей картины, а как средством осмысленного художественного воздействия. Подготовленный заранее план звукового построения картины помогает повысить выразительные достоинства кинопроизведения, но этот творческий замысел должен быть осуществлен.

...Наступает период съемок, озвучаний, перезаписи. В звукооператорской работе наиболее сложным и трудным является запись диалога в процессе синхронных съемок.

Однако даже при хорошем знании дела звукооператор не всегда при записи диалога может достигнуть желаемого результата — пока еще многое мешает этому.

Приходится иногда слышать справедливые упреки о неразборчивости речи в кинофильмах.

Мы еще скажем о некоторых технических причинах этого, но есть и причины, заложенные иногда в самом сценарии.

Диалог во многих наших сценариях чересчур многословен, из-за этого во время съемки приходится «вгонять» текст в метраж, что приводит к скороговорке. Известно, что в сценической речи скороговорка недопустима, тем более нетерпима она в кино. Это в определенной степени отражается на разборчивости речи.

В живой речи человек никогда не применяет трудных звукосочетаний. В наших же сценариях нередко встречаются такие звукосочетания слов, что даже опытные, хорошо владеющие техникой речи актеры не в состоянии внятно произнести текст. Авторы, очевидно, не учитывают, что диалог в сценарии пишется ими не для чтения, а для живого произношения.

Актер, работая на съемке перед микрофоном, в силу ряда обстоятельств, в том числе из-за отсутствия публики перед ним, часто теряет выразительность речи. Когда звукооператор обращает на это внимание актера или режиссера, ему отвечают, что фраза будет сказана громче, но ведь «громче» — это не значит выразительнее.

К. С. Станиславский в «Дневнике ученика» обращает внимание на то, что сила речи не в громкости, а в интонации, в соотношениях, что слова и интонации надо вложить в уши слушателей.

Некоторые приписывают микрофону несвойственную ему сверхчувствительность, способность чуть ли не исправлять дефекты дикции. Это не так, микрофон далек от такого совершенного физиологического «инструмента», как ухо, точно так же, как и объектив — от замечательных свойств человеческого глаза. Для наибольшей выразительности изображения снимаемый объект должным образом обрабатывается, прежде чем он через объектив попадет на пленку. Так же следует обрабатывать и звук, если хотят, чтобы речь, слово были выразительными, ясными, четкими.

Приходится иногда слышать, кстати не от самих актеров, что трудно-де актеру из-за сложной обстановки на киносъемке следить за своей речью. Но ведь для того чтобы сделать зрительное действие наиболее выразительным, актеру предлагают принять то или иное (не всегда естественное) положение перед съемочной камерой, сделать тот или иной поворот головы относительно света, изменить жест, ограничить движения, чтобы он не оказался за пределами кадра или не вышел из фокуса и т. д. и т. п. Нельзя сказать, что во всех случаях это бывает легко актеру, но такова необходимость.

За речью, произносимой перед микрофоном, нужно непрестанно следить, корректировать ее, изменять так, чтобы она была разборчивой и выразительной.

Иной раз, когда звукооператор на съемке высказывает свое мнение по поводу невнятно сказанной перед микрофоном фразы, его стараются уверить, что «иначе пропадет характерность». Вспомним И. М. Москвина. Разве он создавал свои характерные образы за счет внятности своей речи? Кто слышал когда-либо этого замечательного артиста, тому должна помниться его всегда ясная речь, в какую бы характерную роль он ни перевоплощался.

Работе с актерами над речью, словом многие кинорежиссеры большого внимания не уделяют. При выборе исполнителей тех или иных ролей редко считаются с умением артиста владеть своей речью.

Большой ущерб разборчивости, а следовательно, и выразительности диалога фильма наносит сама технология творческого процесса. Ведь к съемке того или иного объекта в большинстве случаев приступают без предварительной репетиции; актеры только попав в декорацию, впервые произносят свой текст — времени на репетиции настолько мало, что на отработку диалога его уже совсем не остается.

Складываются такие условия, когда актер, чтобы не сфальшивить в интонации, произносит текст почти беззвучно, ибо так, разумеется, легче избежать неверных «ноток». Владеть же своим голосом свободно можно только вжившись в роль.

Нам часто говорят, что на сцене актер повышает голос, чтобы его услышали на галерке. Не в этом дело: выступая в спектакле после тщательных репетиций, он уверенно владеет своим голосом, а в кино мы снимаем как бы одну из первых репетиций, когда артист еще только робко произносит текст.

Мы отнюдь не за театральщину и не за то, чтобы беспрекословно переносить законы сценической речи в кинематограф, но пренебрегать той великой школой культуры и выразительности речи, какой является театр, не следует.

Что можно сказать, когда речь исполнительницы главной роли пришлось целиком «переозвучивать» другой актрисе, как это произошло с кинофильмом «Человек родился». Из двух зол выбрали меньшее.

Не менее важным для выразительного звучания речи в кинофильме является правильное распределение диалога по мизансцене.

Хорошо известно, как сложны мизансцены в кинофильмах. Они сложны и очень интересны. Мизансцена в сочетании с панорамой является одним из наиболее действенных средств современного кинематографа, но редко кто задумывается над тем, как распределить диалог по мизансцене, учитывая особенности и, признаемся в этом, возможности звукозаписи.

Вот некоторые причины неразборчивости диалога в кинофильмах.

Техника звукозаписи непрестанно совершенствуется, при этом конструкторы стремятся к наиболее естественной, наиболее тонкой передаче всех нюансов звука. Но наряду с этим средства, применяемые для получения зрительного эффекта, создаются без учета условий, необходимых для нормальной звукозаписи. Требования звукозаписи при этом часто даже игнорируются.

Применяемые на съемках осветительные приборы, панорамные средства съемочной техники, установки для создания ветра, дождя, детали декораций создают шум. Это не позволяет вести запись при наилучших по отношению к актерам положениях микрофонов и в необходимых режимах усиления. Помимо того что при демонстрации фильма прослушиваются попавшие на пленку неуместные по характеру действия шумы, обстановка съемки очень затрудняет, а чаще всего делает невозможным запись негромкого диалога, так как просто заглушает его. Записанная в таких условиях речь теряет разборчивость, тембральная окраска голоса тускнеет, возникает несоответствие характера звучания визуальному восприятию кадра.

Мы высоко ценим фильмы, поставленные Ю. Райзманом. В своей работе он добивается от актеров тончайшей нюансировки диалога, но реальные условия на съемочной площадке и в первую очередь состояние павильонной техники не позволяют передать в фонограмме любой художественный замысел. И вот такой фильм, как «Урок жизни», нема-

ло теряет от того, что значительная часть диалога оказывается неразборчивой для зрителей.

В последнее время шум в павильонах так отражается на чистоте звукопередачи, что все чаще и чаще приходится прибегать к переозвучанию отдельных сцен. Этого не было даже на ранних стадиях развития звукового кино.

Недавно на экраны кинотеатров выпущен новый кинофильм «Моя дочь». Мы считаем, что фильм в большой мере страдает от того, что весь диалог его тонирован, а не записан синхронно. Звучание диалога по своему исполнению скорее напоминает формальную читку пьесы «в лицах», нежели художественное выражение образов. Пустые, невыразительные, лишенные естественных интонаций голоса сопровождают движения фигур на экране. Но не актерам в первую очередь мы ставим это в вину. Они сами попали в чрезвычайно затруднительное положение. Разве наговоренный под изображение диалог может быть равноценным диалогу, произнесенному в момент игры перед съемочным аппаратом? Ведь при переозвучании внимание актера сосредоточено на том, чтобы синхронно «уложить» текст, а сам актер не находится в том физическом состоянии, в каком он пребывал в момент съемки.

Еще сложнее обстоит дело со съемками на натуре. С тех пор как получило распространение цветное кино, требующее большего освещения, отснятый на натуре материал обычно переозвучивается. Вся прелесть звучания голоса человека в естественной среде, в натурных условиях леса, гор, степи, водных просторов пропадает, так как диалог заглушается грохотом передвижных электростанций, питающих осветительные приборы.

Известно, что существуют бесшумные лихтвагены, но пока мы ими еще не пользуемся, а сотни метров натурного материала каждой картины переозвучиваем.

В результате публика в кинотеатре слушает обедненный звук; нюансы слова, произнесенного актером перед съемочным аппаратом, оказываются утерянными, а усилия актеров на съемке — напрасными.

Хотя речь здесь идет о художественной кинематографии, мы не можем не обратить внимания на очень интересный по звуку фильм «Анаконда». В этой кинокартине передано все многообразие мира звуков, окружавших экспедицию, о которой повествует фильм. Много кадров «Анаконды» снято в сложнейших условиях экспедиции синхронно: микрофон звукооператора проникал повсюду, куда следовал объектив киноаппарата. Человеческие голоса поособому звучат в среде разнообразных натурных звуков, даже тишина становится ощутимым звуковым элементом, а не «мертвой паузой». Поистине испытываешь «чувство присутствия».

Но вернемся к нашей художественной кинематографии.

Фильм закончен, он по звуку принят технической комиссией как отличный; допустим, что контрольная копия действительно звучала хорошо, однако это еще не значит, что зритель в кинотеатре услышит в этом фильме доброкачественный звук. Копировальные фабрики до сих пор продолжают выпускать фильмокопии с цветной фонограммой, в то время как во всем мире применяется раздельная фотообработка изображения и звуковой дорожки.

Кто бы решился, например, отойти от международного стандарта на расположение звуковой дорожки! Ведь тогда стал бы невозможен обмен фильмами из-за снижения качества звуковоспроизведения. А вот выпускать цветные фильмы, в которых фонограммы по своим оптическим свойствам совершенно отличны от фонограмм, выпускаемых во всем мире, почему-то сочли возможным. Правда, для того чтобы частично компенсировать недостатки цветной фонограммы, у нас сконструировали специальные фотоэлементы, но такие фотоэлементы не применяются в других странах, поэтому качество звучания наших цветных фильмов за рубежом оставляет желать лучшего.

Я коснулся только некоторых причин, влияющих на снижение качеств звучания кинофильмов. Нечего скрывать, что до сих пор так и не решены вопросы, которые следовало решить на более ранних стадиях развития звукового кино. Это отставание в известной мере сказывается при переходе на новые формы звукового кино, в частности на широкоэкранный стереофонический кинематограф.

Трудно переоценить силу художественного воздействия пространственного звучания в широкоэкранном фильме, если умело пользоваться этим новым замечательным средством кинематографического искусства.

В широкоэкранном фильме отсутствует третье оптическое измерение, но стереофония создает впечатление большей глубины и усиливает ощущение расстояния в изображении, а звуковая локализация позволяет четче выделять наиболее важное на экране, сосредоточить внимание зрителя.

В широкоэкранном стереофоническом фильме иллюзия реальности прежде всего создается единством слухового и зрительного воздействия, поэтому важно, чтобы в самом сценарии было уже намечено взаимное подчинение изображения и звука единому идейно-художественному решению всей картины, а в режиссерских разработках каждый эпизод, кадр, мизансцена решались бы именно в единстве звукозрительного сочетания.

Практика работы над широкоэкранным стереофоническим фильмом должна научить по-новому относиться к звуковому содержанию кинокартин, а также к методам, условиям и обстановке работы со звуком.

Первое соприкосновение с производством стереофонических фильмов ставит совершенно новые задачи, повышает ответственность и роль звукооператора широкоэкранной кинокартины; создаются новые взаимные сочетания звукооператорской работы с работой режиссера, оператора, композитора, художника.

Успех создания широкоэкранного стереофонического кинофильма возможен только при условии тесного контакта и взаимопонимания режиссеров, композиторов, операторов, звукооператоров.

Нашей постоянной задачей является непрерывное и всемерное усовершенствование техники и технологии звукозаписи кинофильмов. Но какие бы новейшие микрофоны, звукозаписывающие аппараты и сорта магнитной пленки мы ни применяли, до тех пор, пока не будут разрешены все затронутые выше вопросы, качество звука в наших кинофильмах будет далеко отставать от современного уровня и от современных задач художественной кинематографии.

Л. ТРАХТЕНБЕРГ,
звукооператор.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

9 ИЮЛЯ 1942 ГОДА

«Об этих днях непрерывного труда, самопожертвования, патриотизма, горячей любви к Родине будут написаны книги, сложены песни и поэмы, зазвучат симфонии и оратории, художники и скульпторы увековечат эти дни в больших полотнах и портретах. Одному из первых документов, к которому обратятся они, будет фильм «Ленинград в борьбе». Мимо него не пройдет ни историк, ни писатель, ни кинорежиссер будущего художественного фильма». Так писал Н. Тихонов в «Ленинградской правде» на второй день после выхода на экран документального фильма «Ленинград в борьбе», созданного самоотверженным трудом коллектива Ленинградской студии кинохроники. С тех пор прошло 15 лет.

Идея создания документального фильма о героическом Ленинграде была подсказана руководителями ленинградской партийной организации. «Она вдохновила весь коллектив нашей студии, определила всю его работу»,— вспоминал один из создателей фильма С. Фомин.

Операторы А. Погорелый, А. Богоров, Г. Симонов в жестокой стуже снимали на ледовой трассе идущие непрерывным потоком машины с продовольствием для Ленинграда. Е. Учитель стал мастером съемок воздушных боев. Оператор Г. Шулятин снял пожар госпиталя. Мужественно отснял бомбежку города А. Богоров. В. Страдин снимал на производстве — ему принадлежат незабываемые кадры, показывающие работу в разбитых артиллерийскими обстрелами цехах; рабочих, которые, обогревая руки у костров, ремонтировали танки для фронта.

Над созданием фильма трудился большой, дружный коллектив, спаянный сознанием огромного значения своей работы. Авторами плана и монтажа были Р. Кармен, И. Комаровцев, В. Соловцов, Е. Учитель, главными операторами А. Богоров, Е. Учитель, С. Фомин. В фильм вошли съемки операторов Н. Гладкова, П. Голода, И. Дементьева, А. Изаксона, О. Иванова, Э. Лейбовича, В. Максимова, Ф. Овсянникова, Ф. Печила, П. Паллея, А. Погорелова, Р. Кармена, Г. Симонова, В. Страдина, К. Станкевича, Б. Сумкина, Г. Трофимова, Р. Шулятина, Б. Шера.

В тяжелых условиях блокированного города операторы ни на минуту не прерывали работу.

Е. Учитель писал друзьям на Московскую студию кинохроники в письме, доставленном на самолете:

«Дорогие друзья! Шлю вам боевой ленинградский привет. У нас морозно и голодно. Хлебный паек скуден. Но мы живем, работаем, снимаем. Каждый день, взяв съемочную камеру и пленку, выходим на улицу. Снимаем дома; обстрел артиллерии врага; бомбежку, возникающие пожары; молчаливо стоящие вереницы троллейбусов; корабли краснознаменной Балтики, вмерзшие в Неву; свидание с семьей бойца, приехавшего в Ленинград на полчаса с передовой; новые отряды, уходящие на фронт. Тяжело, очень тяжело бывает. Но мы не унываем. Мы говорим себе: ведь мы ленинградцы, наш долг запечатлеть, сохранить живой образ великих дней Ленинграда. И мы снимаем. Мы стремимся быть на посту».

Трудно переоценить огромное впечатление, которое произвело на зрителей появление фильма на экранах.

«Ленинград живет, Ленинград борется. Будьте стойкими до конца, и мы победим!» — говорил этот фильм зрителям 1942 года. И зрители на фронте и в тылу смотрели фильм, не переводя дыхания, сжимая кулаки от гнева и боли. Фильм звал на борьбу, вселял ненависть к врагу, чувство гордости за свой народ, уверенность в победе.

С фронта приходили многочисленные письма. «Я — ленинградец, — писал лейтенант Грибанов с Западного фронта. — Слезы подступали к горлу, когда я видел, как фашистские бомбы и снаряды разрушали жилые дома и исторические здания моего родного города. Я узнал много суровой правды о своем городе. Но это придало мне силы для борьбы с ненавистным врагом». С Ленинградского фронта писал сержант Исмаилов: «Нет слов, чтобы передать чувство горячей ненависти, овладевшее мной. Клянусь отомстить фашистским мерзавцам за раны, нанесенные моему родному городу».

В наши дни, когда давно залечены раны войны, восстановлено разрушенное, и город Ленина стал еще прекраснее, чем был, документальный фильм «Ленинград в борьбе» не утратил своей ценности, обрел новое значение. Это не только летопись, не только памятник славы народа. Это волнующее произведение кинопублицистики, имеющее огромное воспитательное значение. Фильм кричит об ужасах войны и каждым своим кадром взывает к миру. В этом его новое значение.

Е. Кузнецова

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Баши-Ачук» (по одноименной повести Акакия Церетели), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Владимир Карсанидзе, Лео Эсакиа; режиссер-постановщик Лео Эсакиа; главный оператор Давид Канделаки; режиссер Захарий Гудавадзе; главный художник Реваз Мирзашвили; композитор Сулхан Цинцадзе; текст песен Петра Грузинского; звукооператор Владимир Долидзе.

В ролях: Баши-Ачук — Отар Коберидзе; Алдушахиль — Давид Абашидзе; Мзиса Мтварисa — Лиа Элиава; Мелано — Медея Чахава; Нино — Додочичинадзе; Селимхан — Котэ Даушвили; Чолокашвили — Юсуф Кабаладзе; Тимсалмако — Мери Давиташвили; Пейкар-Мирза — Гурам Сагарадзе.

В озвучании на русский язык принимали участие артисты: В. Прохоров, В. Рождественский, И. Карташева, А. Пелевин, Н. Зорская, В. Кордунов, В. Чаева, Г. Вицин, И. Чувелева, Е. Весник, Н. Агапова.

СТАЛИНАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Я встретил девушку», 9 ч., цветной.

Автор сценария Е. Смирнова; постановка режиссера Р. Перельштейна; оператор Я. Кулиш; композитор А. Бабаев; текст песен Мирзо-Турсун Задэ; русский перевод Г. Регистана; режиссеры: Т. Сабиров, С. Харламов; звукооператор В. Костельцев; монтажер Н. Логинова.

В ролях: Мухтар — А. Бурханов; Лола — Р. Акобирова; Мехринисо — С. Туйбаева; Саид — Д. Саидмурадов; чайханщик — А. Касымов; Алим — Т. Сабиров; чистильщик обуви — С. Сагдиев; Зебо — С. Джураева; милиционер — М. Аронбаев; электромонтер — А. Нурматов. В фильме заняты артисты Таджикского государственного театра оперы и балета и Госфилармонии. Танцы в постановке: Г. Валаматзадэ, А. Азимовой.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Знакомые картинки», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Аркадьев, С. Рунге; режиссер и художник-постановщик Е. Мигунов; композитор М. Мееровчич; звукооператоры: Н. Прилуцкий, Е. Нестеров; операторы: Н. Воинов, А. Дудко; мультипликаторы: Д. Белов, Р. Давыдов, Б. Дежкин, Ф. Епифанова, В. Котеночкин, Ф. Хитрук.

Во всех ролях — А. Райкин.

ДУБЛЯЖ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Весной», 10 ч.

Производство студии «Триглав-фильм». Югославия.

Автор сценария Матей Бор; режиссер Франтишек Чап; операторы: Павел Групп, Метод Бадьюра, Жаро Тушар, Вики Погачар; композитор Боян Адамич; художник Мирко-Липужич. Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Метка Габриельчичева, Франек Трефалт, Янез Чук, Юре Фурлан, Метка Бучарьева, Стане Север, Эльвира Кральева, Мила Качичева, Марьета Рупникова, Алиса Симперманова, Франс Мильчинский, Павле Кович. Роли дублировали: Само — И. Михайлов; Санди — А. Степанов; Криштоф — И. Боголюбов; Яня («Весна») — В. Рублева; профессор математики («Косинус») — Г. Куровский; матушка Косьян — Е. Лосакевич; Тарпин, художник.— С. Филиппов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Бременские музыканты», 2 ч.

Производство киностудии научно-популярных фильмов ДЕФА.

Сценарий и режиссура Бруно Я. Бетче; художники силуэтов: Гизела Рамм, Сабина Кропер; музыка Конни Одд; монтаж Вальтрауд Верхно. Режиссер дубляжа Ю. Лотоцкий, звукооператор дубляжа Г. Гудков.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Герои Бреста», 2 ч.

Автор сценария И. Горелик; режиссер Л. Дербышева; операторы: А. Щекутьев, П. Опрышко, С. Киселев, В. Пужевич, Г. Серов.

●

«Братский союз двух великих народов», 4 ч., цветной.

Режиссер З. Тулубьева; операторы: В. Киселев, А. Хавчин, В. Копалин, И. Гутман, М. Силенко, Г. Серов; композитор А. Хомтинов.

●

«Китайский театр кукол и теней», 1 ч.

Операторы: И. Грек, А. Левитан; автор текста и диктор С. Образцов.

●

«Крепнет советско-чехословацкая дружба», 3 ч.

Режиссер А. Рыбакова, автор текста В. Беликов; операторы: Б. Небылицкий, П. Касаткин, Г. Захарова, М. Соловьев, И. Гутман, Г. Пискарев, И. Михеев, М. Прудников, М. Ряшенцев.

●

«Они разоблачают американскую разведку», 3 ч.
Монтаж К. Рушницкой; операторы: И. Гутман, М. Силенко, Е. Яцун, Г. Серов; автор текста Ю. Каравкин.

●

«Афганистан», 7 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Ф. Киселев; операторы: Е. Ефимов, В. Лавров, Б. Шер; автор текста О. Савич; композитор С. Баласанян.

●

«По дорогам Франции», 5 ч., цветной.
Автор-оператор Д. Каспий; автор текста С. Петухов.

●

«Визит наших соседей», 3 ч.
Режиссер Р. Григорьев; операторы: Н. Лыткин, В. Трошкин, А. Хавчин.

●

«В Иране», 6 ч., цветной.
Режиссер З. Тулубьева, операторы: А. Левитан, М. Силенко; автор текста М. Семенов; композитор Э. Урбах.

●

«Правительственная делегация Народной Республики Болгарии в Советском Союзе», 3 ч.
Режиссер Б. Вейланд, операторы: П. Касаткин, Б. Шер, Ю. Бородяев.

●

«Хоккей» (чемпионат мира и Европы), 2 ч.
Режиссер К. Эггерс; операторы: Л. Максимов, О. Арцеулов, А. Воронцов; автор текста Г. Блинов.

●

«На улицах Вены», 4 ч., цветной.
Автор-оператор А. Колошин. Автор текста и диктор И. Андроников.

●

«Поет Ив Монтан», 8 ч.
Авторы сценария и текста — С. Юткевич, М. Слуцкий; режиссер М. Слуцкий; операторы: И. Бессарабов, А. Кричевский, Р. Халушаков.

●

«Встреча с солнцем», 4 ч., цветной.
Авторы сценария: В Беляев, А. Марьямов; авторы текста: А. Марьямов, Е. Рысс; режиссер В. Беляев; операторы: М. Глидер, С. Киселев, А. Истомин.

●

«Советская промышленная выставка в Египте», 2 ч., цветной.
Режиссер И. Кравчуновский; операторы: М. Трояновский, А. Семин, А. Зенякин; автор текста Е. Козырев.

●

«Делегация национального фронта демократической Германии в Советском Союзе», 3 ч.
Режиссер О. Кутузова; операторы: М. Прудников, Е. Федяев, М. Попова, П. Касаткин, В. Усанов, А. Крылов; автор текста М. Семенов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Встреча лыжников пяти стран», 1 ч.
Режиссер В. Соловцов; операторы: А. Погорелый, И. Акмен, Н. Блажков, С. Масленников.

«Бригада новаторов», 1 ч.
Автор сценария и текста А. Разумовский; режиссер А. Федоров; оператор Г. Симонов.

●

«Наш театр», 2 ч.
Автор сценария М. Ланской; режиссер П. Паллей; операторы: Ф. Овсянников, К. Станкевич.

●

«Чудесный дворец», 1 ч.
Автор-режиссер В. Василенко; операторы: О. Иванов, В. Страдин; автор текста В. Гуревич.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В городе Львове», 2 ч., цветной, широкоэкранный.
Автор сценария А. Подчекаев; режиссер-оператор И. Гольдштейн.

●

«В степи под Херсоном», 2 ч., цветной.
Автор сценария Б. Колодный; автор текста Ю. Дольд-Михайлик; режиссер М. Романов; операторы: С. Эпштейн, А. Ковальчук, Д. Каминский; композитор А. Свечников.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Советская Татария», 2 ч., цветной.
Автор сценария: Л. Рутицкий; режиссер К. Поздняков; операторы: Н. Степанов, Л. Барышев, К. Мотков.

●

«На родине Ленина», 2 ч., цветной.
Автор сценария и текста В. Кагарлицкий; режиссер-оператор Н. Степанов.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сталевар Серков», 1 ч.
Автор сценария и текста В. Дорман; режиссер Н. Савватеев; оператор А. Софьин.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В добрый путь», 1 ч.
Автор сценария В. Валов; режиссер Ф. Мамуралиева; оператор И. Герштейн.

СТАЛИНАБАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Люди солнечной страны», 7 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Б. Кимягаров; операторы: В. Цитрон, Г. Епифанов, В. Кузин, Н. Тилляев; автор текста Н. Шпиковский; композитор С. Баласанян.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Покорители Ангары», 2 ч.
Автор сценария и текста М. Сергеев; режиссеры-операторы А. Берковиц, А. Белинский.

●

«Северный полюс—6», 1 ч.
Автор сценария А. Шатуновский; автор текста М. Ланской; операторы: А. Шатуновский, О. Бабин.

16098

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Основоположники латышской живописи», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Пуятс, В. Масс; режиссер И. Масс; оператор В. Масс; композитор М. Баш.

ЛИТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На родине», 2 ч.

Режиссер - оператор В. Старошас; автор текста Л. Браславский.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Неделя дружбы», 1 ч.

Режиссер В. Невежин; операторы: И. Козлова, В. Горбунов, Э. Эльяс.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Битва за миллиард», 4 ч.

Авторы сценария: В. Абызов, И. Саввин; режиссер М. Дулепо; операторы: А. Колесников, А. Кулаков, В. Зайцев, В. Щербатых, О. Зекки, М. Додонов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Украинские художники-передвижники», 2 ч., цветной (русский вариант).

Автор сценария С. Пономаренко; режиссер В. Гомоляка; оператор Г. Островский. Главный консультант народный художник СССР В. Касиян.

КИНОПЕРИОДИКА

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 6, 2 ч., цветной. Режиссер выпуска В. Астафьев.

1. «Межколхозное строительство» (режиссер Н. Агапова; оператор Ю. Воробьев). 2. «Силосование трав» (режиссер В. Астафьев; оператор Э. Ольшевская). 3. «Мешки грузит машина» (режиссер В. Бугаев; оператор Л. Галаджева). 4. «Новое в откорме свиней» (режиссер Б. Светозаров; оператор П. Тартаков). 5. «Растения и свет» (режиссер П. Попова; оператор А. Селянкин).

●

«Наука и техника», № 9, 1 ч. Режиссер выпуска К. Когтев.

1. Скоростная газовая цементация (режиссер А. Сардан; оператор П. Зотов). 2. В помощь диагностике (автор — оператор А. Шафран). 2. Укрощенные волны (режиссер Е. Эратов; оператор А. Казнин). 1. Последнее звено (режиссер К. Когтев; оператор В. Руднева).

●

«Наука и техника», № 10, 1 ч.

Режиссер выпуска К. Бабашкин.

1. Пресс-гигант (операторы: Г. Донец, Г. Масленников). 21. Диоцид (режиссер Л. Печерина; оператор Б. Шлифер). 3. На заводе «Фрезер» (режиссер К. Бабашкин; оператор Б. Шлифер). 4. Вместо многих машин (режиссер К. Бабашкин; оператор Л. Солнцева). 5. Метка — сигнал (режиссер В. Шнейдеров; оператор В. Махов). 6. Поговорим о мебели (режиссер И. Свистунов; оператор А. Никифоров).

●

«Новости строительства», № 6, 1 ч.

Режиссер выпуска Р. Клаф.

1. Прокатный стан для перегородок (режиссер Е. Терпилин; оператор А. Никифоров). 2. Из местных материалов (режиссер А. Кондахчан; оператор В. Чернявский). 3. Форсунка Марьясина (оператор Л. Островский). 4. Окраска без кисти (режиссер Г. Чубакова; оператор Б. Махов). 5. Клей вместо шурупов (режиссер Р. Клаф, оператор Р. Демянец). 6. Выставка квартир (режиссер И. Свистунов; оператор А. Никифоров).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва К-104, М. Гнездниковский пер., д. 7. Тел. Б 9-99-12, доб. 1-15.

А04176. Сдано в производство 18/V 1957 г. Подписано к печати 18/VII 1957 г. Формат бумаги 82/108 1/16. Печатных листов 10,37 (условных листов 16,9). Учетно-издательских листов 17,9. Тираж 16 100 экз. Зак. № 1532.

●

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. 13-я типография. Москва, Гарднеровский пер., 1 а

Цена 10 руб.



Опять двойка!

Мультипликационный фильм,
второй выпуск «Приключений Мурзилки»
Сценарий В. КОРОСТЫЛЕВА, М. ЛЬВОВСКОГО.
Режиссеры Е. РАЙКОВСКИЙ, Б. СТЕПАНЦЕВ.
Художник А. САВЧЕНКО.

Мурзилке прислали письмо: «За что получил двойку мальчик, нарисованный на картине «Опять двойка»?». Кажется, простой вопрос, но, чтобы ответить на него, Мурзилке пришлось пережить самые невероятные приключения.

Сейчас работа над фильмом «Опять двойка» подходит к концу.

Публикуемые здесь кадры и наброски дают некоторое представление о персонажах фильма.

Сценарии чехословацкого кино

Это вторая книга из серии «Зарубежная кинодраматургия».

В сборник вошли шесть сценариев фильмов, поставленных молодыми режиссерами Чехословакии.

Четыре из них читателям знакомы по фильмам, которые шли на экранах Советского Союза. Это «Фрона», «Ангел в отпуске», «Штрафная площадка» и «По следам врага». Кроме них, в сборник включены сценарии «Над нами рассвет» Иржи Марека и «Женщина с гор» Владимира Минича.

Сборник открывается вступительной статьей, характеризующей пути развития кинематографии Чехословацкой Республики.

Составитель — С. А. Шмераль.

---

462 страницы текста, 24 страницы иллюстраций.